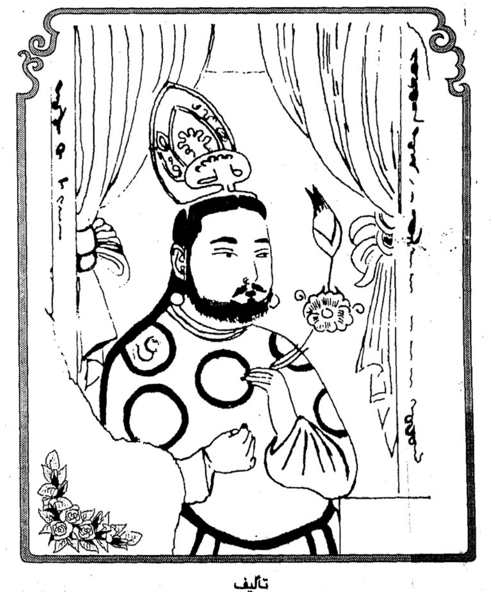
فن التصوير عند الأتراك الأويغور
وأثره على
التصوير الإسلامى



تأليف

الأستاذ الدكتور / ربيع حامد خليفة

كلية الآثار - جامعة القاهرة

فن التصوير عند الأتراك الأويغور وأثره على التصوير الإسلامى

تـأليـف

الأستاذ الدكتور/ ربيع حامد خليفه

أستاذ الآثار والفنون الإسلامية

كلية الآثار - جامعة القاهرة

الطبعة الأولى

القاهرة ١٩٩٦م

بسم الله الرحمن الرحيم

إهــداء

إلى روح أستاذى ...

الأستاذ الدكتور/ محمد رياض العــتر

رحمه الله وطيب ثراه ...

تصـــديـر

على الرغم من الكشـف عن أهـم المصـادر الفنيـة التـى استمد منها فن التصوير الإسلامى بعض مقوماته وبصفـة خاصـة فـى ادواره الأولـى، إلا أن تأثير فن التصوير عند الأتراك الأويغور فى منطقة آسيا الوسطى (التركستان) على فن التصوير خاصة وفنون الكتاب عامة فى العصر الإسلامى لايزال من الموضوعـات غير المطروقـة كثيراً مـن قبل البـاحثين والدارسين المهتميـن بدراسـة التصويـر الإسـلامى ومصـادره ، رغـم مـا تمثلـه دراسـة مثـل هـذه الموضوعات من أهمية تاريخية وحضارية وفنية.

ويرجـع السبب الرئيسـى فـى ذلـك إلـى الصعوبـات الكثيرة التـى تكتنـف دراسة تاريخ الأتراك الأويغور فى منطقة آسيا الوسطى نظراً لتنوع المصـادر وتعددها ما بين عربية وفارسية وتركية وصينيـة ولاتينيـة مـن ناحيـة، وكثرة الأحداث التارخية التى مـرت بهـا هـذه المنطقـة وتشـابكها مـن ناحيـة أخـرى، فضلاً عن افتقار الأويغور إلى الحياة الأمنة المستقرة عقب هزيمتهـم علـى يـد القيرغيز عام (٨٤٠م).

وقد ألمح إلى هذه الحقيقة المؤرخ الروسـى "بـارتولد" والـذى يعتبر اكبر مـن ارخـوا لآسـيا الوسـطى بقولـه أن تـاريخ علاقـة الأويغـور بغـيرهم مـن الشـعوب، وبصـورة خاصـة تـاريخ تطورهـم الحضـارى لـم يظفـر حتـى هـذه اللحظة بدراسة وافية على الرغم مـن أن الأكتشـافات الأثريـة التـى تمـت فـى الأوانة الأخيرة قد القت بعض الضوء على تاريخهم الحضارى.

وقد حاولت فى هذا الكتاب أن أقـدم صـورة واضحـة بقـدر الأمكـان عـن تاريخ الأويغور وكيف ظهرت دولتهـم الأولـى ، وعلاقـاتهم مـع الصيـن ، ثـم تناولت تاريخ الدويلات الأويغورية التى قدر لها القيـام فـى الفـترات اللاحقـة،

وطبيعة علاقاتهم بالدول الإسلامية المجاورة مثل الدولة الغزنوية والدولة السلجوقية وأمراء خوارزم وخانات المغول ، مع الحرص على إبراز أهم الأحداث التى كان لها تأثير واضح فى تاريخهم فى هذه الفترات المختلفة.

كما تعرضت لمسألة الدين عند الأويغور ، وأثر الديانات المختلفة التى اعتنقوها من شامانية ومانوية وبوذية ومسيحية وإسلامية على حضارتهم وفنونهم وخاصة فى مجال التصوير.

كذلك وجهت أهتمامى لدراسة أثر الأساليب الفنية للتصوير الأويغورى على فن التصوير فى العصر الإسلامى فى الفترة من القرن (٢هـ/٨م) وحتى نهاية القرن (٩هـ/١٥م) في محاولة لتتبع هذا التأثير خلال العصور المختلفة التى تطور فن التصوير الإسلامى ومدارسه من خلالها.

وقد اعتمدت فى هذا الكتاب على مجموعة لا بأس بها من المصادر والمراجع العربية والتركية فضلاً عن المراجع والأبحاث الأجنبية وهى تعد من المصادر والمراجع الهامة والمتخصصة فى هذا المجال ، وارجو أن يكون كتابى هذا حافزاً للدراسين والباحثين للقيام بأبحاث أكثر تفصيلاً فى المستقبل القريب أن شاء الله عن تأثير الاتراك الأويغور على فن الكتاب والتصوير فى العصر الإسلامى.

ومـا توفيقى إلا بالله عليه توكلت واليه أنيب.

الهرم فى ١٩٩٦/٦/١٩

ربيع حامد خليفة

الفصل الأول

تاريخ الأويغور وديانتهم

من هم الأويغور[1] ؟

تجمع كافة المصادر على أن الأويغور كانوا أرقى قبائل الترك قاطبة ، وقد اجتمعت لهم مقومات الدولة بعد أن ارتقت الزراعة عندهم ، واتسعت رقعتها، وأستقرت حياتهم فى كثير من المدن التى أقاموها ، حتى بعثوا بسفرائهم إلى خارج بلادهم ، وعقدوا المعاهدات مع غيرهم من الدول ، وبلغ أرتقاء الوعى القومى عندهم إلى أن ثاروا على بعض حكامهم لإمعانهم فى تقليد الصينيين أعدائهم.[2]

---

(١) يذكر گوبلچين جاندارلى أن كلمة الأويغور بأشكالها المختلفة (تولس ، قاوجه ، هواى‌هو) فى دوريات خمس أسر صينية تعنى الذى يهجم بسرعة الصقر ، او يهاجم ، أو يتعقب ، فى حين يشير هاملتون إلى أن الكلمة تعنى الأقارب المتحالفين أى أن (On uygur ـ اون أويغور) تعنى المتحالفين العشر ، فقد كان الأويغور الذين تكونوا من تسع قبائل يتخذون أسم اون أويغور إى القبائل العشر المتحالفة بعد انضمام الأوغوز اليهم.
Gülçin Candarlı Oğlu, Uyğur Hakanlığı, Tarihte Türk Devleteri, Ankara, 1987, P. 229.
عن محمد السيد محمد جاد (د.)حضارة الأتراك قبل الإسلام. رسالة دكتوراة غير منشورة جامعة عين شمس ١٩٩٠ ص١٧٦ هامش رقم ١ ويستنتج بارتولد أن الأتراك الذين يسميهم جغرافيو العرب (تغزغز) هم الذين تسميهم المصادر الصينية (أويغور) وفى وقت ما قرئت كلمة تغزغز على أنها (طقوزغور) أى (طقوزأويغور) ثم عدل عن هذه القراءة ، وتنفى مصادر التاريخ العربية أن يكون الأويغور هم (الطقوزأوغوز).
بارتولد: تاريخ الترك فى آسيا الوسطى ، ترجمة أحمد السعيد سليمان (د.) القاهرة ، ١٩٥٨ ص٥١ ويذكر بارتولد 'يضاً"بقدر ما هو معلوم إلى الأن فأن أول ذكر لأسم "أيغور" أو "أويغور" قد جاء لأول مرة فى الأدب العربى لدى محمود الكاشغرى "ديوان لغات الترك" عند نهاية القرن الحادى عشر الميلادى.
بارتولد: تركستان من الفتح العربى إلى الغزو المغولى. ترجمة صلاح الدين عثمان. الكويت ، ١٩٨١ص١٠٧ حاشية رقم٢٤٠ .

(٢) أحمد محمود الساداتى (د.): تاريخ المسلمين فى شبه القارة الهندية وحضارتهم. القاهرة، ١٩٥٩ ج٢ ص٢٧١ .

وإن الأويغور قوم يتميزون بتنظيماتهم الأدارية والاجتماعية ، واشتهرت عبارة "الأويغور عقلاً فى آسيا الوسطى.[٣]

وتنحدر أقوام الأويغور من قبائل "هواىهو" التى تعتبر بدورها فرعاً من أقوام "الهيونغ نو[٤]" ويذكر مؤرخو الصين أن الأويغور من نسل "تله وت" "Televut"، اما موطنهم الأول فكان مناطق ألأستبس الواسعة فى سيبيريا ووسط آسيا ، وقد تضاعفت قوة الأويغور فى منطقة طولا ويوغو وبايرقوا وطونجرا ، وذلك فى الفترة ما بين عامى٧١٣ ـ٧١٤م ، وقطعوا طريق التجارة فى قوجا والتركستان وكانوا يغيرون على القوافل ويستولون عليها[٥].

ويحدثنا المستشرق الروسى بارتولد عن الأويغور قائلاً "وتحدثنا المصادر الصينية وحدها بأن دولة الأويغور حلت محل دولة الأتراك الغز فى منغوليا سنة ٧٤٥م ، وكان المقر الرئيسى لخاقان الأويغور يقع على نهر أورخون قريباً من مدينة قراقورم التى بنيت فيما بعد فى عهد المغول ، وبقيت دولة الأويغور مائة سنة تقريباً ، ثم أنقرضت سنة ٨٤٠م على يد القيرغيز الزاحفين من الغرب ، وأن أورد هذا المؤلف رأياً آخراً عن سبب أنهيار هذه الدولة حيث يذكر أن المصادر الصينية تروى أن الأقوام البدوية التى كانت تقطن منغوليا قد تشتت بسبب ما كان يقع بينها من حروب[٦].

---

(٣) محمد السيد محمد جاد (د.) : المرجع السابق ، ص٢١٩ .

(٤) تعتبر دولة الهيونغ نو أو الهون أول دولة تركية فى آسيا الوسطى ، أعقبها دولة الكَوك ترك ثم دولة الأتراك الأويغور موضوع الدراسة.

(٥) محمد السيد محمد جاد (د.): المرجع السابق ، ص١٧٨ .

(٦) بارتولد: تاريخ الترك فى آسيا الوسطى ص٤٥ .

والأويغور أتراك ولاشك فى تركية أصلهم ، وتركية لغتهم ، اذ أن الأبجدية الأويغورية [٧] أصبحت هى الخط العام لكل الأتراك بعد أبجدية ارخون ، وقد أنتشرت خاصة فى شرق التركستان ، كما أن هذه الأبجدية قد ساعدت على ظهور الأبجدية المغولية وأبجدية المانجو [٨].

ويعتبر مويونجور أشهر قاغانات الأويغور ، فقد كان عهده عهد توسع وأنتشار ، حيث أمتدت حدود دولة الأويغور فى عهده إلى شواطئ نهر سيرداريا وذلك من خلال الحروب التى خاضها ضد أقوام القارلوق فى غرب الألتاى ، كما أشتهر بمحاربة أقوام الاوغوز الذين كانوا يرفعون راية العصيان بصفة دائمة.

ومن الأعمال التى ينسب الفضل فيها إلى مويونجور أنه كان يتدخل فى الصراعات والمصادمات التى كانت تحدث فى الأمبراطورية الصينية على عهده، وقد تمكن بالفعل من محاربة القائد الصينى التركى الأصل والشديد المراس "آن لوشان" الذى شق عصا الطاعة على امبراطوره ، فقد ارسل فرسانه تحت قيادة أبنه الأكبر الملقب "يابغو" الذى وصل إلى وسط الصين برجاله الذين بلغ عددهم أربعة الآف فارس ومنحهم الأمبراطور هدايا فخمة وبأمره يتم التآخى بين قائد صينى وبين "يابغو" ويصبحان أخاً أكبر وأخاً أصغر ، وقد تمكنت القوات الصينية والأويغورية من الأستيلاء على جانجان عاصمة الغرب ، ثم نجحت بعد ذلك من ألحاق الهزيمة "بآن لوشان" وأسترداد لويانج العاصمة الشرقية [٩].

(٧) يذكر الساداتى (د.) المرجع السابق ص٢٧٢ أن الأبجدية الأويغورية ترد إلى أصول صغدية ، وهى بذلك تتلاقى مع الأبجدية الفارسية الساسانية فى النسب.

(٨) لمزيد من التفصيل عن الأبجدية الأويغورية راجع محمد السيد محمد جاد (د.) المرجع السابق ص١٧٧ ، ١٧٨ .

(٩) Doğan Avcıoğlu, Türklerin Tarihi , Istanbul 1978 P. 704

محمد السيد محمد جاد (د.): المرجع السابق ص١٩٩ .

وعاد الأمير (ابن مويونجور) بعد هذا النصر إلى جانجان وأجلسه الأمبراطور بجواره فى المكان الذى كان به عرشه، وأهداه منسوجات من الحرير والأقمشة الموشاة والمشغولات الذهبية والفضية ومدح شجاعة الأمير، وقرر أرسال عشرين ألف صندوق أقمشة حريرية سنوياً إلى قاغان الأويغور وفى العام التالى ارسل قاغان الأويغور سفيراً إلى الصين ، يطلب الزواج من أميرة صينية ، وقد لبى أمبراطور الصين طلبه وأرسل صغرى بناته زوجة له(١٠).

ولاشك أن تطور العلاقات (الصينية- الأويغورية) والتى تمثلت فى البداية فى المساعدة العسكرية ، والتى أعقبها أرسال الهدايا وتبادل السفارات ، ثم تتويجها برباط المصاهرة الأثر الواضح فى أن يتعرف الأويغور فى هذه الفترة على الحياة الصينية عن قرب ، الأمر الذى دفع مويونجور إلى التفكير فى إنشاء مدن جديدة على غرار المدن الصينية مثل مدينة (بش باليق (١١)) والتى جلب لها الصناع من الصغد والصين. ومن اشهر قاغانات الأويغور أيضاً "بوغو قاغان" ابن مويونجور ، والذى أتبع سياسة أبيه فى المحافظة على علاقة الصداقة مع أمبراطور الصين ، إلا أن الحرب مع الصين تجددت مرة أخرى فى أيامه ، عندما أرغمته قبائل ققوز اويماق على ذلك ، حيث قام بحملة كبيرة ضد الصين فى عام ٧٧٨م وغنم منها الكثير ، أعقبها بحملة أخرى فى عام ٧٧٩م (١٢).

---

(١٠) Doğan Avcıoğlu, Op. cit., P. 703

(١١)من المعروف أن مدن "بش باليق" أسست إلى جانب كوجين فى الجزء الشرقى من تركستان الصينية الحالية ، ونصادف فى نقوش أورخون كلمة "باليق" بمعنى مدينة وكذلك عبارة "بش باليق" بمعنى المدن الخمس.

بارتولد: تاريخ الترك فى آسيا الوسطى ص٣٦ .

(١٢) Gulçin Candarlı Oğlu, Op. cit., PP . 226, 227

وترجع شهرة بوغو قاغان إلى إدخاله الديانة المانوية إلى بلاد الأويغور التركية ، وكان قد تعرف على هذا الدين عن طريق بعض كهنة هذا الدين الذين روجوا له فى بلاد الصين (١٣).

وفى عام ٧٨٩م قام" طونباغا طارقان" أخا القاغان بقتل بوغو من أجل وقف الحرب مع الصين ، وأرسل الفراء إلى أمبراطور الصين ، كما طلب أميرة صينية للزواج ، وقد رفض طلبه فى البداية وفى النهاية اجيب طونباغا طارقان إلى طلبه ، وسارع الصينيون بأرسال الهدايا للأويغور ويسمى هاملتون هذه الهدايا بأنها كانت بمثابة جزية مستترة (١٤).

وتولى ابن طونباغا الحكم فى عام ٧٩٠م ، وقام القاغان الجديد ببعض التحركات ضد أتراك الشاتو (١٥) الذين دخلوا تحت التبعية الصينية ، ثم تعرضوا لهزيمة ساحقة فى النهاية ، ثم أعتلى العرش الأخ الأصغر للقاغان ، ولم يعترف بقاغانيته أمراء الأويغور ، وقد تمكن القاغان الجديد من إقامة علاقات طيبة مع الصين إلا أن المنية وافته فى عام ٧٩٥م. وحل محله قوتلوق الذى قام بأرسال أبناء وأحفاد القاغان المتوفى إلى الصين ، وضم قوتلوق إليه القارلوق ، ونزل إلى منطقة طورفان وسيطر على مدنها ، غير أن القيرغيز لم يعترفوا بنفوذه (١٦).

وبدخول الأويغور طورفان أنقطعت علاقة القيرغيز مع الجنوب، وتعرضت القوافل التجارية بين القيرغيز والتبتيين إلى غارات الأويغور، مما

---

(١٣) سوف نتعرض لهذا الموضوع بالتفصيل عند الحديث عن الديانات التى أعتنقها الأويغور.

(١٤) محمد السيد محمد جاد (د.): المرجع السابق. ص٢٠٧

(١٥) أطلق الصينيون على جماعة الأتراك الغز المهاجرين من منغوليا إلى شرقى تركستان الصينية أسم (شا ـ تو) أى سكان الأستبس. بارتولد: تاريخ الترك فى آسيا الوسطى ص٤٦

(١٦) محمد السيد محمد جاد(د.): المرجع السابق ص ٢٠٦ ،٢٠٧

أدى إلى نشوب الحرب بين الأويغوروالقيرغيز ، وتمكن قوتلوق من هزيمة قاغان القيرغيز وقتله وتشتت القيرغيز.

وفى عام ٨٠٥م توفى قوتلوق ، وتولى من بعده القاغان الجديد الملقب بقوط بولمش كولوكَ والذى نجح فى هزيمة التبتيين وطردهم من قوجه عام ٨٠٩م.

وفى عام ٨١٣م طلب القاغان التركى يد أميرة صينية ، وظل طلبه معلقاً، فجهز القاغان جيشاً من ثلاثة الأف محارب ، وسار إلى حدود الصين ، مما حدا بكبار رجال دولة الصين بنصح الأمبراطور بأعطائه أياها درءاً للخطر، خاصة وأن المدن الصينية لم تكن تنعم بالحماية الكافية ، ووسط الأمبراطور بعض رهبان المانوية لمنع هذه الزيجة ولكنهم لم يفلحوا، وفى النهاية أرسلت إلى قاغان الأويغور أميرة من القصر الصينى ، ومات القاغان عام ٨٢١م ، فتزوج القاغان الجديد الذى تلقب بكَوْن من تلك الأميرة الصينية غير أنه قتل فى عام ٨٢٣م (١٧).

ويعتبر كَوْن هو آخر حكام الأويغورفى منطقة اورخون ، وتعتبر الفترة بين عامى (٨٢٣م-٨٤٠م) فترة ثورات مستمرة ، فقد وصل القيرغيز المستقرون فى أعالى ينيسى فور ثورة أحد زعماء الأويغور ، وأستطاعوا تدمير، "أوردوباليق" عاصمة الأويغورفى هجوم قاموا به عام ٨٤٠م ومما يذكر أن القيرغيز قد أثاروا الرعب والهلع فى النفوس بجيشهم الذى بلغ عدده مائة ألف مقاتل ، وقد انساحوا ألى اوردوباليق ، وأجبروا أمراء الأويغور على الهروب إلى أراضى القارلوق فى الغرب ، أو إلى أرضى التبت فى الجنوب، وحتى حدود الصين ، وهكذا تصل دولة الأويغور إلى نهايتها فى اورخون (١٨).

---

(١٧) محمد السيد محمد جاد (د.) المرجع السابق : ص٢٠٩

(١٨) نفس المرجع والصفحة ، بارتولد: تاريخ الترك فى آسيا الوسطى: ص٤٦

أما عن حدود دولة الأويغور فى هذه الفترة التى أمتدت حوالى قرن من الزمان من سنة ٧٤٥م إلى سنة ٨٤٠م فقد كانت بأواسط آسيا فى المنطقة المعروفة حالياً بأسم منغوليا ، ويؤكد جابيان أن الأويغور كانوا يقيمون فى منطقة يحدها نهر سلانكة فى الشرق ، ومدينة (قوبدو-Kobdo) فى الغرب ، أما أقوام الباسمل فكانت تقيم بجوار بش باليق ، فى حين كان القارلوق يقيمون شرق بحيرة البلقاش [١٩].

الأويغور بعد عام ٨٤٠م:

تعتبر هذه الفترة من أكثر الفترات غموضاً فى تاريخ الأويغور ، حيث تناثرت الأشارات التى وردت فى المصادر عن هذه القبائل التركية التى هاجرت بعد هزيمة القيرخيز لهم فى سنة ٨٤٠م إلى مناطق مختلفة من آسيا، حيث أقاموا فى بعض الفترات دويلات صغيرة أما فى تركستان الصينية اوقانصو ارتبطت بعلاقات ودية مع الصين ، فى حين كان لبعض الدويلات التى ظهرت فى غرب التركستان علاقات مباشرة مع الدول الإسلامية التى قامت فى منطقة خراسان وبلاد ما وراء النهر، بل ونجد دويلات أويغورية دخل حكامها فى الإسلام ، ونلحظ فى بعض الفترات أستعانة بعض حكام الدول التى ظهرت فى غرب آسيا بالأويغور فى أدارة شئون دولتهم ، أو فى تثبيت نفوذهم من خلال الأعتماد على قوة ومهارة الأويغور الحربية. وقد كون فرع من قبائل الأويغور المهاجرة دويلة فى المنطقة التى تقع بها الآن مدينة "قانصو" عرفت بأسم دولة أويغور قانصو أى (الأويغور الصفر) ، ولقد أقام الأويغور علاقات ودية مع أسرة تانج الصينية منذ اليوم الذى أسسوا فيه دولتم ، وعملوا على إستمرار هذه العلاقة الودية على مدار خمس أسر

---

(١٩) Gabain (A.V), Köktürklerin târihine birbakış Türk tarih Kongresi, Ankara 1944, P.690.

عن محمد السيد محمد جاد (د.) المرجع السابق ص١٨٥ ، هامش رقم (١).

صينية ، وكانت مسألة المصاهرة بين قاغانات الأويغور وبنات أباطرة الصين لاتزال موجودة ، وكان الأويغور يتحركون حتى القرن العاشر الميلادى من خلال أرتباطهم بالخدمة فى الجيوش الصينية التى كانت متمركزة فى طوان هوانج ، وعندما حاولت مملكة الهون الغربيين[٢٠] المقيمين فى آلتين داغ شن الهجمات على الأويغور والأستيلاء على تجارة هذه المنطقة نجح جيش الأويغور فى السيطرة على طوان هوانج وذلك تحت قيادة تكين فى سنة ٩١١م ، وفى الفترة من عامى ٩٠٩م و ٩١١م أرسلت مجموعة من السفارات الأويغورية إلى الصين ، وقد رفع نصر طوان هوانج قدر الأويغور الصفر (أويغور قانصو) فى أعين الصين [٢١].

ويعتبر جَنْ مى قاغان الذى حكم فى عام ٩٢٤م ومات فى نفس العام وتكين قاغان الذى حكم منذ عام ٩٢٤م وحتى عام ٩٢٥م وآطويو الذى من المحتمل أن يكون أسمه هو الأسم التركى "لآطويو" وجَنْ يو ، وجَنْ ماى الذى حكم حتى عام ٩٣٩م هم أشهر الحكام الذين حكموا أتراك خاقانية قان جو (قانصو).

ويبدو أن دويلة الأويغور الصفر قد حافظت على عاداتها ومميزاتها التى تفردت بها الحضارة التركية منذ عهد الهون إلى الكَوك ترك وحتى عهد الأويغور ، وطبقاً لكتابات "كاوتسوهواى" الذى كان سفيراً لدى دولة الأويغور الصفر عام ٩٣٨م يمكن أن نستنتج أن السمات البدوية للأويغور لم تتغير فقد

---

(٢٠) فى عام ٩٠٥م أنفصلت أمارات تدعى قوا ، وشا ، وبى ، وسى عن الصين وأصبحت أمارات مستقلة يحكمها قادة صينيون عسكريون ، وتذكر هذه الدولة المكونة من أتحاد هذه الولايات بأسم مملكة الهون الغربيين المقيمين فى آلتين داغ ، أما حكامها فيذكرون بلقب أبناء السماء الذين أرتدوا الزى الأبيض ويبدو أن ذلك بتأثير الملابس البيضاء التى كان يرتديها رهبان المانوية. Gülçin Candarlı Oğlu, op. cit, P.247.

(٢١) محمد السيد محمد جاد (د.) المرجع السابق ص٢١٠ حاشية رقم (٢).

كان لجيش خاقانية الأويغور معسكر يمتلئ بالخيام مثلما كان لأويغور اتوكن ، وكانت الجبال فى جنوب المدينة (قانصو) مرعى لقطعان الأويغور ، وكان أتراك الشاتو يحاربون الأعداء جنباً إلى جنب مع القبائل المحاربة التى كانت تعيش بين الأويغور الذين فقدوا جسارتهم العسكرية بسبب الديانة المانوية ، وعندما أصبحت التجارة فى المقام الأول داخل الدولة تضاءلت أهمية زعماء الأويغور، وأصبحت أسماء خاقاناتهم لا تذكر فى المصادر الصينية ، وقد خضع الأويغور الصفر فى النهاية للخطاى عام ٩٤٠م ثم المغول عام ١٢٢٦م [(٢٢)].

إلا أن قيام أول دولة أويغورية قوية بالمعنى المفهوم إنما يرجع تاريخه إلى وقت أضمحلال السامانيين [(٢٣)]. والظاهر أن ايليك [(٢٤)] خان كان هو أول من وحدهم ولم شتاتهم ، ويأتى من بعده بغرا أوقره بغراخان [(٢٥)]،

(٢٢) محمد السيد محمد جاد(د.) المرجع السابق ص٢١٧ حاشية رقم (٢)

(٢٣) أقام السامانيون لهم دولة مستقلة فى خراسان وما وراء النهر بعد زوال الدولة الصفارية فى الفترة من (٢٦١-٣٨٩هـ/٨٧٤-٩٩٩م) ، وأصلهم فرس من بلخ. عن هذه الدولة راجع محمد جمال الدين سرور: تاريخ الحضارة الإسلامية فى الشرق من عهد نفوذ الأتراك إلى منتصف القرن الخامس الهجرى. القاهرة - ١٩٦٧ طبعة ثانية ص٨١-٨٦

(٢٤) ايليك: لفظ أويغورى معناه الأمير أو الحاكم أو الوصى ، فهو بهذا ليس بأسم علم؛ نظيره فى ذلك كلمات تركمان أو ترخان اوخاتون أو غيرها من الألقاب التى سمى بها العرب والفرس الحكام الترك أذ ذاك. أرمينيوس فامبرى: تاريخ بخارى: ترجمة أحمد محمود الساداتى (د.) القاهرة ١٩٦٥ ص١٢٠ حاشية رقم (١)

(٢٥) بغرا ، وعلى الأصح بقرا أو بخرا ، هو أسم الناقة فى اللغة التركية الشرقية ، ولم يكن من المستغرب قبل أنتشار الإسلام بين الترك أن يطلقوا أسم حيوان على ضريح أو شخص. المرجع نفسه ص١٢٠ حاشية رقم (٢) ، ويذكر بارتولد أن ساتوق بغراخان يعد أول من أسلم من خانات الترك كان حاكماً لكاشغر وقبره فى قرية (آرتيش) شمال كاشغر. تاريخ الترك فى آسيا الوسطى : ص٧٦ ويضيف محمد السيد محمد جاد : المرجع السابق ص ٢١١ أن بغرا خان أعتنق الإسلام بفضل تاجر من بخارى عام ٩٥٠م ، وهو أول حاكم أويغورى مسلم وسميت دولته بالدولة القراخانية أو خاقانية بخارى ، وقد سمى بعد إسلامه بعبد الكريم قره خان.

ويشتهر بجهاده حتى أستطاع أن يحمل ألوفاً من البوذيين والمسيحيين على دخول الإسلام ، فقد جمع كل القبائل التركية المختلفة تحت تاجه لينطلق بهم من بعد ذلك فى فتوحات صوب الغرب أمل من ورائها أن يضيف إلى أملاكه بعض الأراضى مما بقى فى حوزة السامانيين حتى دخل فى نزاع مع تلك الدمية الذى كان يحكم ببخارى والذى عرف بأبى القاسم فتحالف عليه مع أبى على خصيمه والخارج عليه (٢٦).

وقد زحف بغراخان فى جيش كبير من كاشغر إلى ضفاف زرفشان وقد انضم إليه ترك خوقند ، ونجح فى الأستيلاء على سمرقند ، ولم يكن أمام الأمير السامانى إلا أن يهرب متنكراً فى صحبة عدد قليل من خلصائه ، إلا أن الحظ حالف أبا القاسم إذ لم يحتمل بغراخان سوء مناخ بخارى فعاد إلى حاضرته(٢٧).

ومما هو جدير بالذكر أن نجد من الأويغور ممن يعملون فى بلاط السامانيين فى بخارى فى هذه الفترة ، وقد وصل الأمر ببعضهم إلى حد التدخل فى شئون الحكم مثل بكتوزن (٢٨) الذى كان أحد رجال بلاط الأمير أبى الحارث ، وكان قد برم به ، فدعاه إلى داره وسمل عينيه وأجلس مكانه أخاه عبد الملك وكان طفلاً صغيراً.

وسرعان ما سقط عبد الملك فريسة لغدر ايليك خان يدعوى حمايته له ، فقد قدم هذا من كاشغر إلى بخارى ، دون أن يدعوه أحد إلى ذلك ، ليدفع عن جاره المحبوب أعداءه ، على حد قوله ، وماغدا أن كشف عن غرضه الحقيقى حين قبض على أهل بخارى الذين كانوا قد خرجوا لأستقباله وألقى بهم فى الأغلال ، ثم دخل المدينة نفسها عام (٣٨٩هـ/٩٩٩م) وألقى بعبد الملك نفسه فى السجن حيث مات (٢٩).

---

(٢٦) ارمينيوس فاميرى: المرجع السابق: ص١٢٠

(٢٧) المرجع نفسه: ص١٢١

(٢٨) بكتوزن هو لفظ أويغورى معناه (الأمين العادل) المرجع نفسه ص١٢٣ حاشية رقم (١).

(٢٩) المرجع نفسه: ص١٢٣

وعندما حاول أبو أبراهيم المنتصر ثالث أبناء أبى القاسم أن يستنقذ للسامانيين ما بقى من دولتهم ، ومع نجاحه فى إنزال الهزيمة بقوات ايليك خان مرتين إلا أن أنتصاراته هذه لم تكن فى الواقع إلا بمثابة ومضات متقطعة صدرت عن شمس السامانيين الغاربة، فلم يكن له فى حقيقة الأمر قبل بالوقوف فى وجه ايليك خان الذى أمتد ملكه ، بعد فتحه لبخارى من داخل الصين حتى بحر الخزر [٣٠].

وقد كانت بخارى تخضع من الناحية النظرية لايليك خان وهو فى كاشغر، على أن سلطانه لم يكن له فى الحقيقة وجود يذكر فى مناطق كش وسمرقند وخوقند، حيث صار الناس يعملون على طرد ايليك خان من بلادهم ، وذلك بالأستعانة بالسلطان محمود الغزنوى[٣١].

علاقة أمراء الأويغور (الدولة القراخانية) بالدولة الغزنوية [٣٢] والسلجوقية [٣٣]:

بعد إنهيار الدولة السامانية تحالف القراخانيون مع السلطان محمود الغزنوى ضد السلاجقة ونتيجة لذلك حلت بالسلاجقة الهزائم[٣٤].

---

(٣٠) ارمينيوس فامبرى : المرجع السابق : ص١٢٣ ، ١٢٤

(٣١) المرجع نفسه: ص١٢٥

(٣٢) من الدول التركية التى لم تختلف حكومتها أختلافاً كبيراً عن الحكومة السامانية ، فلقد حافظت على كيانها بقوتها الحربية ، فلما وهنت هذه القوة ، تطرق الضعف إلى الأجزاء التى كانت تتألف منها الدولة وهذا ما حدث بعد وفاة السلطان محمود الغزنوى عام (٤٢١هـ/١٠٣٠م) حيث أنفصلت المقاطعات الشرقية عن حاضرة الغزنويين ، أما فى الشمال والغرب فأن خانات التركستان وسلاجقة فارس بسطوا سلطانهم على أملاك الدولة الغزنوية وفى الوسط أستولى أمراء الغور الأفغان وعلى رأسهم محمد الغورى على غزنة وما حولها ثم ساروا بجندهم إلى الهند ليحافظوا على أملاك المسلمين هناك. محمد جمال الدين سرور (د.): المرجع السابق ص٩٢

(٣٣) كان السلاجقة فى أصلهم مجموعة من القبائل التركية التى دفعتها الظروف الأقتصادية والسياسية إلى كثرة التنقل انتجاعاً لمواطن الكلأ وبحثاً عن أسباب العيش الرغيد ، إلى أن سكنوا فى أقليم ما وراء النهر فى أواخر القرن الرابع وأوائل القرن الخامس الهجريين ، ثم أنتقلوا بعد مدة وجيزة إلى إقليم خراسان ، وأخذوا يجنحون إلى الأستقرار ويكونون الجيوش ، حتى تمكنوا من إقامة دولة فى عام ٤٢٩هـ(١٠٣٧م) أعترف الخليفة العباسى بقيامها فى عام ٤٣٢هـ(١٠٤٠م) و لم تلبث دولتهم أن بسطت نفوذها على إيران والعراق ، وعلى أكثر أجزاء آسيا الصغرى والشام ـ عبد النعيم محمد حسنين (د.) دولة السلاجقة. القاهرة ـ ١٩٧٥ ص٣

(٣٤) زبيدة عطا (د.). بلاد الترك فى العصور الوسطى ـ دار الفكر العربى ص٤٠

وقد أدرك محمود الغزنوى ـ بتجاربه الخاصة ـ كيف تتجمع القبائل، وتكون الجيوش، ثم تقيم الدول ، فأستجاب لدعوة القراخانيين للقضاء على السلاجقة ، وأقتلاع خطرهم من تلك المنطقة ، وكان القراخانيون حينذاك أصهار الغزنويين وأصدقاءهم ، بعد أن تزوج محمود الغزنوى من بنت حاكم القراخانيين ، فتحالف الغزنويون مع القراخانيين ، وأخذوا يفكرون فى أنجح الوسائل للقضاء على قوة السلاجقة وفل شوكتهم والتخلص من شرهم ، ومزاحمتهم للقراخانيين فى بلاد ما وراء النهر[٣٥].

ومما يدل على تطور علاقة التحالف بين القراخانيين والسلطان محمود الغزنوى أن نجد الأخير يهب لمساعدة قدر خان بن بغراخان (الذى كان يحكم فى كاشغر) ضد أحد الأمراء الخارجين ، فقد حدث أن دخل عليتكين أمير سمرقند وحليف ايليك خان (الذى كان يحكم في بخارى) فى نزاع مع قدر خان بن بغراخان وخليفته فى حكم كاشغر ، فما كان من السلطان محمود الغزنوى لصداقته مع قدر خان إلا أن عبر نهر جيحون مع جيشه فطرد ايليك وعقد النية فى الوقت نفسه لكى يحمى حليفه من خطر السلاجقة [٣٦].

وعلى الرغم من شروع السلاجقة بعد انتصارهم الساحق على الغزنويين فى معركة "دندانقان" فى أرساء قواعد دولتهم وتدعيمها فى الأقاليم التى بسطوا عليها نفوذهم إلا أنه لم يكن لهم إلا مجرد السلطان الأسمى فى بخارى وسمرقند وفرغانه وأن السلطة الفعلية بتلك البلاد كانت فى الواقع بأيدى الأمراء الوطنين أو الأمراء الأويغورين

---

(٣٥) عبد النعيم محمد حسنين (د.). المرجع السابق ص ٢٣.

(٣٦) ارمينيوس فامبرى : المرجع السابق ص ١٣.

الذين كانوا يحكمون فى تركستان الشرقية (٣٧).

الأويغور فى بالاساغون (٣٨):

كان الأويغور فى هذه الفترة يحكمهم أمير يدعى "كرخان"(٣٩) وكرخان هذا كان قد قدم من داخل خطاى (الصين الشمالية) وأستقر أول الأمر مع جموع أتباعه عند الحافة الشرقية لسهوب القرغيز، ثم تابع رحلته حتى أستقر به

(٣٧) ارمينيوس فاميرى: المرجع السابق، ص١٤٠ ، ويرى المترجم أن الأمراء الذين كانوا يحكمون فى تركستان الشرقية فى ذلك الوقت ليسوا أصلاً من قره خطاى ، وأن الترك الذين كانوا يعيشون بفرغانه وتمتد منازلهم حتى الصين ، كانوا على وجه اليقين قبيلة ممتازة تختلف عن أخوانهم فى الغرب والجنوب ، كما يؤكد ان لغة بش باليق كانت هى بذاتها لغة كاشغر ، وأن ما يتميز به الأويغور عند الجوينى (يقصد الأويغور الشرقيين) عن بنى جلدتهم فى الغرب هو أنهم فى نظر المسلمين كفار ، على المسيحية أو الشامانية ، فى حين كان بنو جلدتهم فى الغرب على التوحيد يدينون بدين الإسلام ويتحرجون من الأختلاط بأخوانهم الوثنيين.

(٣٨) بالاساغون: يذكرها المغول بأسم جوبالق ، أى المدينة الجميلة ، كما ذكرها ميرخوند على وجه الصحة ، وفى خريطة آسيا فى القرن ١٤م التى حققها بول فى كتابه القيم Jule, Cathay ، تقع بالاساغون عند الشمال من أورجحى الحديثة ، المرجع نفسه ص١٤٣ حاشية رقم ٢ ، ويشير بارتولد إلى أن مدينتا كاشغر وبالاساغون تذكران معاً بوصفهما مدينتين تحت حكم أسرة القراخانيين غالباً ، ومن اللافت أن مدينة بالاساغون بصرف النظر عن أهميتها فى عهد القراخانيين لم تذكر فى المصادر الإسلامية إلا نادراً فلم يذكرها من بين جغرافى القرن ١٠م إلا المقدسى. بارتولد: تاريخ الترك فى آسيا الوسطى ص٧٨ ، ٧٩

(٣٩) يرى المترجم أن صحة الأسم كرخان وليس كورخان ، كما ذكره المؤرخون الشرقيون الذين تابعوا الجوينى فى ذلك وأنه لاصحة بأن تكون الكلمة فى لغة قره ختاى معناها خان الخانات ، وأنها مأخوذة من كلمة كوركان الأويغورية بمعنى الحامى أو المدافع. أرمينيوس فاميرى: المرجع السابق ص١٤٣ حاشية رقم ١

المطاف آخر الأمر فى بالاساغون ، فحارب قبائل قنغلى والقبجاق والقرلق القوية وأنتصر عليهم ، ليمد بعد ذلك سلطانه على قسم من الأقاليم الذى يعرف باسم ختاى وعلى مدينتى بش باليق والمالق، ثم يهاجم أمارتى كاشغر وختن ، وكانتا تتحاربان معاً ، فيخضعهما لسلطانه ثم يسير جنوب الغرب تجاه فرغانه وبلاد ما وراء النهر(٤٠).

وقد أدى ذلك إلى حدوث صدام بينه وبين السلطان سنجو السلجوقى، الذى كان قد أثقل كاهل شيوخ قره ختاى بما يفرضه عليهم من ضرائب، رغم حرصهم على أن يقدموا له ما يبلغ خمسة الآف من الأبل ، وعشرة الآف من الغنم ليرضى ، وحين رأوه لايقنع بذلك أستنجدوا بكرخان الذى أستجاب لهم وسارع بغزو بلاد النهر عام (٥٣٦هـ/١١٤١م) حيث أنزل بالسلطان سنجر(٤١) هزيمة ساحقة، وبعدها ثبت كرخان سلطانه على الجزء الأكبر من فرغانه وبلاد ما وراء النهر(٤٢).

الأويغوروأمراء خوارزم (٤٣) :

ظلت بخارى وسمرقند طوال الفترة التى أنقضت بين سقوط السلاجقة والغزو المغولى موضع النزاع الأول بين جارين طموحين هما كرخان

---

(٤٠) ارمينيوس فامبرى: المرجع السابق ، ص١٤٣

(٤١) خلف مسعود ابن أخيه محمود خان فحكم ست سنوات من بعده ، وكان هذا الأمير على قرابة مع بغراخان كاشغر من ناحية أمه ، ومع هذا فقد أحتال هذا الخان حتى سمل عينيه بواسطة أحد الخارجين عليه. المرجع نفسه:ص١٤٤

(٤٢) نفس المرجع والصفحة.

(٤٣) لخوارزم تاريخ خاص بها كتاريخ المناطق الواقعة فى ما وراء القوقازوكتاريخ منطقة شيروان ، ولقد كانت الأسرة التى تحكم هناك تتلقب حتى قبل دخولها فى الإسلام بلقب (خوارزمشاه) ، ولما فتح العرب خوارزم نصبوا عليها أميراً ولكن كعادتهم تركوا الأسرة الحاكمة المحليه فى مكانها ، وقد ظهرت فى هذه المنطقة أربع أسر خوارزمشاهية يهمنا منها الأخيرة التى أسسها مملوكى تركى من غزنه هو أنوشتكين وأخر حكامها جلال الدين الذى قتل سنة ٦٢٨هـ /١٢٣١م وبمقتله أنقرض الخوارزمية. أحمد سعيد سليمان (د.) تاريخ الدول الإسلامية ومعجم الأسر الحاكمة (دار المعارف) ص٣٧٣ - ٣٧٥

الأويغورى فى الشرق والخوازميون فى الغرب وقد أدت محاولة أمـراء خوارزم الخروج على السلاجقة والتحرر من تبعيتهم إلـى تمهيد السبيل أمام كرخان الذى أستولى على كل بلاد ما وراء النهر بعد أن هزم سنجر أول مرة كما سبق وأن أشرنا ، ثم سير من بعد ذلك فرقاً من جيشـه عليها أوتوز أحد قواد الكبار فغزا بها خوارزم وأنزل بها ضربات شديدة ثم عاد إلى سمرقند محملاً بالاسـلاب(٤٤).

ورغم قيام أمراء خوارزم بعدة محاولات لبسط نفوذهم على بلاد ما وراء النهر ، إلا أنها لم يكتب لهـا النجاح ، وظل الأويغور وفى حوزتهم الجزء الأكبر من بلاد ماوراء النهر وفرغانه ، فى حين كان على الخوارزميين أن يقنعوا بذلك الأقليم الواقع عند حدود بخارى الغربية. بل أننا نجد أن بعض أمراء خوارزم كانوا يلجؤن أحياناً إلى الأستعانة بالأويغور فى تثبيت حكمهم مثل الأمير تكش (٤٥)وذلك فى مقابل جزية سنوية ، كما نجده يوصى أولاده من بعده بأن يتجنبوا كل نزاع مع كرخان ، وأن ينظروا إليه كمتراس قوى يقف فى وجه عدو جبار بعيد حتى قيام الساعة (٤٦) ،والأمير ا لخوارزمى محمد قطب الدين الذى حقق أنتصارات حاسمة فى حروبه مع شهاب الدين الغورى بفضل شجاعة الأويغورمناصريه(٤٧).

(٤٤) ارمينيوس فامبرى: المرجع السابق: ص١٤٨

(٤٥) تكش: تكتب بالكسر ، وهى لفظ تركى قديم معناه ، قتال أو حصار أو موقعة

(٤٦) من الصعب أن نقرر بأن هذا التنبؤ الذى يشير إلى الغزو المغولى قد جرى حقيقة على لسان هذا الأمير الخوارزمى القوى أوهـو من وضع المؤرخين المتأخرين. المرجع نفسه ص١٥٢

(٤٧) المرجع نفسه والصفحة نفسها

ولم يحفظ شاه خوارزم صنع كرخان معه ورفض أن يستقبل رسل الأويغوربيلاطه عام (٦٠٦هـ/١٢٠٥م) الذين حضروا ليطالبوا بدفع الجزية السنوية ، وغادر قصبة ملكه وترك أمر هذه المقابلة لأمه ترخان خاتون التى أستقبلت رسل الأويغور بترحاب عظيم وردتهم مكرمين إلى بلادهم ، وكانت تسير فى ذلك وفق سياسة زوجها الراحل فى دقة تامة ، على أن رسول خوارزم لم يكد يصل إلى بلاط الأويغور ويعلن حقيقة رأى أميره فى هذه المسألة (رفض اداء الجزية) حتى رأى كرخان وقد أخذت منه الدهشة لذلك أن يستعد من فوره لمهاجمة الأمير محمد قطب الدين(٤٨).

وقد تخلى الحظ هذه المرة عن الأويغور وهزم جيشهم هزيمة حاسمة ، وسقط تاينكو القائد الأكبر لكرخان فى الأسر بعد أن أصيب بجراح بالغة ، ثم ألقى به فى اليم ، وحاول كرخان أسترداد ما فقده من مناطق إلا أن محاولته لم يقدر لها النجاح ، خاصة وأنه قد ظهر على مسرح الأحداث فى ذلك الوقت خصم جديد هو كوجلوك خان (٤٩) بن تارينغ خان أمير قبيلة النايمان التركية

(٤٨) ارمينيوس فامبرى: المرجع السابق: ص١٥٣

(٤٩) كوجلوك: لفظ أويغورى معناه "الرجل القوى" المرجع نفسه: ص١٥٥ ومن الجدير بالذكر أن جنكيز خان لم يكن يجرؤ على مهاجمة دولة القراخطاى والتى عرف حكامها بالكورخانات حين كانوا مؤتلفين تحت تاج كرخان القوى ، حتى أذا ما رقى العرش كوجلوك وجر على نفسه عداء العالم الإسلامى كله بسبب مشاعره المعادية للإسلام ، فقد كانت زوجته مسيحية ، وكانت تجتهد فى حمل مسلمى كاشغر وختن على الدخول فى ملتها ، فى حين كان كوجلوك على البوذية وكان يحاول أن يحمل أهل هذه البلاد قهراً على أعتناق مذهبه البوذى وقاومهما المسلمون فى ذلك مقاومة شديدة . المرجع نفسه: ص١٦٤ حاشية رقم (١)

وقد تمكن جنكيز خان من ألحاق الهزيمة بكوجلوك على يد قائد له يدعى جبه حيث وقع فى الأسر بعد فراره إلى جبال بدخشان وسلم إلى المغول ، وقد أستولت عساكر المغول على منطقة يدى صو ، ثم التركستان الشرقية وكاشغر ويارقند وختن وعلى البقية الباقية من بلاد الكورخانات.

أحمد السعيد سليمان (د.) تاريخ الدول الإسلامية و معجم الأسر الحاكمة ص٤٦٧

النصرانية [٥٠].

وأنتهى الأمر بهزيمة كرخان وأستسلامه ، وحين صار كرخان فى كنف من عاش بكنفه فى السابق ، ألتمس منه منصباً صغيراً له ، ولكن كوجلوك أكرم مثواه ، ومات كرخان آخر أمير تركى قوى فى الشرق ، وهو فى الثانية والتسعين من عمره بعد أن حكم واحد وثمانين عاماً الشعوب التركية التى كانت تقطن المنطقة الممتدة فيما بين الصين وجيحون [٥١].

الأويغور والمغول [٥٢]:

يذكر مؤلف تاريخ الدول الإسلامية ومعجم الأسر الحاكمة أنه فى سنة ٦٠٥هـ (١٢٠٩م) أرغم جنكيز خان الأويغور على الدخول فى طاعته [٥٣]، بينما يشير صاحب تاريخ بخارى بأنه لم يأت عام (٦٠٢هـ/١٢٠٦م) حتى كان جنكيز خان قد نجح فى أخضاع كل بدو صحراء جوبى على وجه التقريب واتخذ من حصن قراقورم مقراً له ، وأتصل حوالى ذلك الوقت بالأويغور، ومن شيعتهم الشرقية أستعار لقومه البدو عقيدة [٥٤] وأبجدية

(٥٠) يذكر بارتولد أن جبه القائد المغولى أصدر منشوراً يعيد للمسلمين حقهم فى العبادة علناً، وهو الحق الذى حرمهم إياه كوجلك ، وأن الأهالى رحبوا بالمغول كمحررين لهم من الأضطهادات القاسية. تركستان من الفتح العربى إلى الغزو المغولى. ص٥٧٤

(٥١) ارمينيوس فامبرى: المرجع السابق: ص١٥٦

(٥٢) عن الدولة المغولية أنظر: أحمد السعيد سليمان: تاريخ الدول الإسلامية ج٢ ص٤٦٥ ،٤٦٨ وبارتولد: تركستان من الفتح العربى إلى الغزو المغولى ص٥٤٤ - ٧١١

(٥٣) أحمد السعيد سليمان: تاريخ الدول الإسلامية ج٢ ص٤٦٦

(٥٤) لم يعتنق المغول الإسلام إلا بعد فترة ليست بالقصيرة من حكمهم فقد ظل جنكيز خان متمسكاً بديانته الشامانية ، وكان المغول فى الغالب على الشامانية والبوذية حتى أختلطوا بالترك وغيرهم من المسلمين فى فتوحاتهم فأسلم فريق كبير منهم ، وكان أول من أسلم من أمرائهم هو بركة خان حفيد باتوخان وزعيم القبيلة الذهبية ، وذلك فى القرن السابع الهجرى ، وتبعه أحمد تكودرى الايلخانى حفيد هولاكو بفارس ، حتى جاء غازان خان "محمود خان" (٦٩٤ – ٧٠٣هـ/١٢٩٥ - ١٣٠٤م) وأخوه الجايتو محمد خدابنده فأتخذ الإسلام ديناً رسمياً لدولتهم ، أما الجغتائيون فلم يبدأ إسلامهم الجماعى إلا فى القرن الثامن الهجرى. أحمد محمود الساداتى (د.): المرجع السابق: ص٢٨٠ حاشية رقم (١)

طوعت لغتهم للكتابة ، وكان هؤلاء الأويغور فى الغالب يقومون على بيت المال عند جنكيز وخلفائه ، ومنهم حجابهم وعمال دواوينهم كذلك (٥٥).

وخضع أمير هؤلاء الأويغور الشرقيين ، وكان يدعى (ايدى قوت) (٥٦) (رب الحظ) للمغول من تلقاء نفسه هو وقومه جميعاً ، وكان أغلبهم من المسلمين(٥٧) ، هنالك غمره جنكيز بعطفه فوجد فيه بذلك كسباً عظيماً له ، كحليف أمين ، فى حروبه مع الصين ، وحروبه مع بلاد ما وراء النهر على السواء (٥٨).

أما الأويغورالغربيون ، ولاسيما مسلمو الترك فى كاشغر وختن فقد أخضعهم جنكيزخان بالقوة بعد القضاء على كجلوك كما سبق الأشارة.

ويبدو واضحاً أن أول معلمين للمغول ، بل وأول عمال للدولة فى أمبراطورية المغول كانوا من الأويغور ، ومن المعلوم جيداً أن المغول لم يعرفوا الكتابة قبل عهد "جنكيز خان" وهم عندما أتخذوا الأبجدية الأويغورية لتسجيل لغتهم كان هدفهم الأول هو تدوين تعاليم جنكيز خان ، وكانت اولى نتائج أتخاذ المغول للكتابة الأويغورية هى تدوين هذه التعاليم التى عرفت

---

(٥٥) ارمينيوس فامبرى: المرجع السابق:ص١٦٣

(٥٦) كانت هذه الكلمة تستعمل لقباً لحاكم الباسميل ، وفى القرن (١٣م) كان نفس اللقب يستعمل للحاكم الأويغورى فى نفس المنطقة (القسم الشرقى من تركستان) ويقول الجوينى ج ٢ ص٣٢ أن أتراك الأويغور يدعون أميرهم ايدى قوت ومعناها صاحب الدولة أو البخت. بارتولد: تاريخ الترك فى وسط آسيا: ص٤٦ ، تركستان من الفتح العربى إلى الغزو المغولى. ص٥٧٦ حاشية رقم ١٥٢

(٥٧) يصعب الموافقة على هذا الرأى الذى أورده فامبرى أذ أن معظم المصادر تجمع على أن نسبة كبيرة من الأويغور الشرقيين كانوا على البوذية وقلة على المسيحية فى حين ظلت أسرة حاكم الأويغور (ايدى قوت) حتى عام ١٢٥٠م على المانوية

(٥٨) ارمينيوس فامبرى: المرجع السابق:ص١٦٣

بأسم (الياسا) وهى القانون العرفى المغولى الذى ظل لعهد طويل المرجع الأعلى لملوك المغول إلى جانب تعاليم جنكيز خان (بيليك) ومعناها المعرفة[٥٩].

وقد جرى أستعمال الكتابة الأويغورية بصورة واسعة فى هذه الفترة كالكتابة العربية ، وكان خانات فارس من الغول يستخدمون الأويغورية ايضاً فى تراسلهم مع بعض أمراء أوربا فى القرن (٧هـ/١٣م) ، بل أننا نلتقى بالكتبة الأويغور (بخشى)[٦٠] حتى فى بلاط آخر التيموريين ، كما كان بحاضرة الأتراك العثمانيين فى القرن (١٠هـ/١٦م) من هم على دراية بهذه اللغة التى تعد الأساس الذى قامت عليه الجغتائية لغة الترك التقليدية ، ويبدو واضحاً أيضاً أن الأبجدية الأويغورية قد أنتشرت أنتشاراً كبيراً بعد سقوط دولة الأويغور ، اذ لبثوا برغم أفول دولتهم السياسى كدولة يلعبون كأفراد دوراً سياسياً وثقافياً كبيراً عند دول الترك والمغول وخاصة تنشئة وتعليم أولاد جنكيز خان [٦١]. أما فيما يتصل بنوع التعليم الذى كان يقوم به الرهبان الأويغور فأن معرفتنا به شحيحة للغاية ، ومن الجائز أن يكون المعلمون البوذيون قد وضحوا أيضاً مبادئ دينهم ، غير أن جنكيز خان وخلفاءه الأوائل لم يخضعوا البتة لتأثير مستشاريهم المتحضرين إذ لم يروا فييهم سوى أدوات

---

(٥٩) بارتولد: تركستان من الفتح العربى إلى الغزو المغولى. ص١١٣ ، ١١٤

(٦٠) يرى البعض أن لفظ بخشى من السنسكريتية (Bhikshu) أو من الصينية Po-shih ومعناها العالم أو المعلم والأشتقاق الأخير أقرب إلى الصحة ، ولفظ بخشى يطلق فى آن واحد على الكتبة الأويغور وعلى الرهبان البوذيين ، وكان يطلق على كتبة ملوك تركستان الذين لاعلم لهم بالفارسية. المرجع نفسه ص١٢٧ وسوف نتناول فى الفصل الثالث من الدراسة الأنشطة الأدبية والفنية للبخشى فى العصرين المغولى والتيمورى بشئ من التفصيل

(٦١) أحمد محمود الساداتى(د.) المرجع السابق: ص٢٧٢ ، ٢٧٣ ، بارتولد: تاريخ الحضارة الإسلامية ص١٠٠ ، ١٠١ ولاتزال هذه اللغة قائمة كذلك فى التركستان الروسية.

لتنفيذ سياستهم ، ويبدو أن أول من أفاد من دروس الأويغور من بطانة جنكيز خان كان شيكى قوتوقونوين الذى عهد أليه الخان بالبت فى المسائل القضائية[٦٢].

ومن الأويغور الذين أضطلعوا بالعمل فى دواوين المغول تاشاتون الأويغورى الذى شغل وظيفة حفظ ختم خان النايمان ببلاط جنكيز خان وفوق هذا أسندت أليه وظيفة تعليم أبناء الخان القراءة والكتابة على طريقة الأويغور[٦٣].

ونجد من عمال الأويغور فى بلاط المغول فى هذه الفترة فى عهد قرا هولاكو (١٢٥١-١٢٦٠م) من يتولى أدارة بعض الأقاليم التى خضعت لهم مثل (كوركَوز-Körgüz) [٦٤]. الذى أشتغل فى بداية أمره بتعليم الصبية الكتابة الأويغورية ثم أنخرط فى خدمة الحكومة ، وعمل فى بداية الأمر فى وظيفة معلم لأولاد المغول ، ثم فى وظيفة كاتم أسرار جنتمور والى خوارزم، وتولى أواخر أيام اوكداى إدارة خراسان وجميع أملاك المغول الواقعة إلى الغرب من نهر امودريا ثم تم تعينه حاكماً على خراسان بفضل رعاية جيغاى وهو أويغورى نصرانى ينتمى إلى نفس قبيلته.

(٦٢) بارتولد : تركستان من الفتح العربى الى الغزو المغولى ص٥٥٨ -٥٥٩.

(٦٣) المرجع نفسه ص٥٣.

(٦٤) أويغورى بوذى أصله من قرية يرليق ، ويذكر الجوينى الذى كان أبوه يعرف كوركَوز معرفة شخصية أنه اعتنق الإسلام فى أواخر حياته. بارتولد: تركستان من الفتح العربى إلى الغزو المغولى ص٥٥٧ حاشية رقم ٦٤ ، كما يذكر هذا المؤرخ المسلم رغم عدائه للأويغور بأن حكم كوركَوز عاد على البلاد بالخير والرفاهية ، ورغم ذلك فقد حوكم وأعدم نتيجة مؤامرة دبرها له أعدائه الذين أستغلوا ما بدر منه من أساءة إلى أحد أمراء الجغتائية ، وأيضاً تحدثه فى حق الملكة. المرجع نفسه ص٦٧٤

ومن الثابت تاريخياً أن الجيش المغولي كان يتضمن وحدات من الأويغور ، وذلك عقب أنضمام الأيدى قوت (أمير الأويغور صاحب الدولة) بارجوق بقواته إلى جنكيز خان أثناء حربه ضد دولة خوارزمشاه ، وأشتراك وحدات من الأويغور مع القوات المغولية التى كانت تحاصر مدينة اترار تحت قيادة الأميرين جغتاى واوكداى [٦٥].

وقد عهد جنكيز خان بالملك إلى اوكداى وهو مايزال على قيد الحياة وتم تنصيبه قاآن عام ١٢٢٩م ويثنى مؤرخو المسلمين ثناء عاطراً على اوكداى لحسن معاملته للمسلمين وبعض القصص التى أثبتها جوينى تؤكد أن القاآن كان يفضل الإسلام على بقية الأديان ، وأنه كان يحمى المسلمين من كيد أعدائهم ومنافسيهم من الصينيين والأويغور ، ومن هذه القصص تلك التى تتعلق بمحاولة أحد الأويغور أرهاب أحد معارفه من المسلمين وحمله على الدخول فى الوثنية (البوذية) وقد أمر القاآن بضرب الأويغورى مائة عصاه فى السوق وأن تسلم زوجه ومنزله للمسلم إلى جانب مائة بالش [٦٦].

وقد أختلفت أحوال الشعب أختلافاً كبيراً فى عهد خلفاء اوكداى، وخاصة فى فترة حكم جغتاى وكويوك التى سادتها الدسائس والمؤامرات، أما فى عهد مونكو والذى كان أبناً لأمرأة مسيحية فقد عامل النصارى وجميع أصحاب الديانات الأخرى معاملة حسنة رغم أنه ظل شامانياً، وفى عهده تم محاكمة ايدقوت الأويغور وأعدامه بتهمة تدبير مؤامرة تهدف إلى قتل جميع المسلمين أثناء صلاة الجمعة ، وعين أخاه اوكنج رئيساً للأويغور وأتخذ لقب ايدقوت.

وفى هذه الفترة أصبح غالبية سكان التركستان الشرقية ومنطقة قولجه ويدىصو من المسلمين، كما شهدت هذه الفترة أيضاً دخول بركه خان حفيد

(٦٥) بارتولد : تركستان من الفتح العربى إلى الغزو المغولى ص٥٧٦ ، ٥٨٠

(٦٦) المرجع نفسه ص٦٦٠

باتوخان فى الإسلام ، وقد حرص قاآنات المغول على أتخاذ كل الخطوات التى تحفظ لهم سيادتهم على منطقة التركستان ، ويعلق بارتولد على فترة حكم الدولة الجغتائيه بأنها لم تستند على حضارة شعب عريق متجانس ، كما أنها مزقتها الحروب الداخلية ، وعلى الرغم من أنها لم تحتفظ بمكانتها بين الدول الجنكيزيه الأخرى إلا أنها أخرجت فيما بعد شخصاً أقام آخر مملكة قوية فى آسيا الوسطى (٦٧). ويعنى المؤلف بذلك تيمورلنك الذى أقام أمبراطورية تيمور والتيموريين الذين بلغت على عهدهم آسيا الوسطى (التركستان) قمة تطورها الحضارى.

عقائد وديانات الأويغور:

يصبح من الضرورى فى هذه الدراسة بعد أستعراضنا لتاريخ الأويغور أن نتعرف على العقائد والديانات المختلفة التى سادت أوساطهم على مر تاريخهم الطويل ، ذلك أن الأويغور قد أعتنقوا ديانات كثيرة ومتعددة ، وفى هذا الصدد يذكر بارتولد .....وعلى وجه العموم فأن كل دين قد وجد له أتباعاًبين الأويغور فيما عدا اليهودية (٦٨).

وتعد هذه الجزئية من الدراسة محاولة للتعرف على كيفية أنتشار هذه المعتقدات والديانات بين الأويغور ، والفترات التى غلبت فيها أحدى هذه الديانات على الأخرى ، وأثر هذه الديانات والمعتقدات على حركة التطور التاريخى والفكرى والفنى لدى الأتراك الأويغور.

(٦٧) بارتولد : تركستان من الفتح العربى إلى الغزو المغولى ص٧١١

(٦٨) بارتولد: المرجع نفسه ص٥٥٤

عقيدة آله السماء "كَوك طاكرى[٦٩]"

كان الأويغور فى البداية يعتقدون بعقيدة آله السماء "كَوك طاكرى" شأنهم فى ذلك شأن حكام دولة الكَوك ترك الذين سبقوهم فى حكم التركستان.

وكان الترك يقدمون الفداء العظيم والقرابين لآله السماء أربع مرات فى العام، وكان القاغان يدير أحتفال تقديم القربان للآله بنفسه ويشاركه فى ذلك حاشيته ، وعادة ما كان يصاحب هذه الأحتفالات الرقص والغناء ، ويذكر الصينيون عن تلك الأغانى أنها كانت أغانى شبه وحشيه ولكنها تأسر القلب والأذن [٧٠].

(٦٩) ورد ذكر كَوك طاكرى فى نقوش اورخون ، كما ذكر مؤسس دولة الكَوك ترك فى المصادر الصينية بلقب طان هو ، والذى تحول بمرور الوقت إلى لقب قاغان وأذا فسر هذا اللقب فهو يعنى ابن السماء أو قداسة السماء لأن حكام الكَوك ترك كانوا يستمدون القداسة من آله السماء كَوك طاكرى. وبصفة عامة فقد كان أتراك الغرب قبل الإسلام يعدون الماء والهواء مقدسين ، وكانت النار أيضاً مقدسة ، كما كان للقاغان أهمية وقدسية.

محمد السيد محمد جاد: المرجع السابق ص١٠٦ ، ١٦٤

(٧٠) Doğan Avcıoğlu , op. cit., p. 433
Ibid: P. 593

الشامانية [٧١]:

وهى من الديانات السائدة فى الأوساط التركية وتقضى بعبادة الأسلاف وتعترف بالآله العظيم ، ولكنها لاتؤدى له الصلوات ، وأنما تقوم بها لألهة الشر أتقاء لخطرها[٧٢].ويبدو واضحاَ أن قسماً من الأتراك الأويغور قد دخل فى الشامانية فى فترة حكم دولتهم الأولى (٧٤٥م - ٨٤٠م) إلا أنهم لم يستمسكوا بها، ولم يتأثروا بها كما فعل غيرهم من شعوب الدول التركية التى حكمت منطقة التركستان [٧٣]، وأن ظلت الشامانية تعيش جنباً إلى جنب مع الديانات الأخرى التى دخلوا فيها فيما بعد.

---

(٧١) الشامانية: دين بدائى من أديان شمالى آسيا وأوربا ، ويعتقد أتباعه بوجود عالم محجوب، هو عالم الجن(مثل بل - Bel أحد أرواح الجن) والشياطين والمردة وأرواح السلف ، وبأن هذا العالم لايستجيب إلا للشامان ، والشامان وهو شخص يشتغل بالتطبيب والكهانة والسحر ، ويقال أن لديه قوة خارقة لشفاء المرضى والأتصال بالعالم العلوى.
جفرى بارندر: المعتقدات الدينية لدى الشعوب. ترجمة امام عبد الفتاح امام (د.) الكويت ١٩٩٣م ص٤١٨ ، بارتولد: تاريخ الترك فى آسيا الوسطى: ص١١ ، ١٢ وتظهر العقائد الشامانية فى مراسم الجنائز والدفن عند الأتراك ، وتروى المصادر الصينية أن الأتراك يقيمون إلى جوار قبور الجند تماثيل لقتلى هؤلاء ، وقد عززت نقوش اورخون هذه الرواية الصينية وهى تحدثنا بأن هذا النوع من التماثيل كان يسمى (بلبال - Balbal) ويظهر أنها كلمة من أصل صينى ، أما المصادر البيزنطية فتحدثنا بأن الرءوساء العسكرين الذين يقعون فى أسر الترك ، كانوا ينبحون عادة إلى جوار قبر القاغان ، ويرجع أساس هذا التقليد إلى عقيدة توجد عند شعوب أخرى شامانية ، وهى أن القتلى يصبحون فى العالم الآخر خدماً لقاتليهم أو لمن كان القتل بأسمهم. ويرى بارتولد أن هذه العقيدة تعتبر حد فاصل بين ديانة الشعوب البدائية وديانة الشعوب المتحضرة ، ذلك أن الشامانية لا تقوم على أسس أخلاقية ، وليس معنى أيمانهم باليوم الآخر أنهم يؤمنون بالحساب وبأنهم سيسألون عما يفعلون ، ولذلك فأن القاتل عندهم لا يخاف عقاباً يوم القيامة بل يعتقد أن منزلته ذلك اليوم تزداد أرتفاعاً بأزدياد عدد من قتلهم. المرجع نفسه: ص١٤
وأن أشار بارتولد فيما بعد إلى وجود الأصطلاحين الدالين على كلمتى "الله" و"ابليس" فى الديانة الشامانية. المرجع نفسه ص٥٦

(٧٢) أحمد محمود الساداتى (د.): المرجع السابق ص٢٧٣

(٧٣) بارتولد: المرجع السابق ص٧٣

البوذية [٧٤]:

تعتبر البوذية من الديانات التى لعبت دوراً هاماً فى حياة الأويغور ، وما ينبغى طرحه الأن من تسأولات يتمثل فى كيف ومتى دخل الأتراك الأويغور فى البوذية ؟ ومن أين أنتقلت إليهم هذه الديانة أعن طريق الهند أم الصين؟.

يتضح من الشواهد التاريخية والأثرية أن علاقة الترك بالبوذية أنما ترجع إلى فترة تسبق قيام دولة الأويغور الأولى ، فهى ترجع بالتحديد إلى فترة حكم دولة الكَوك ترك ، ففى عهد طوپو (٥٧٢ ـ ٥٨١م) أحد قاغانات هذه الدولة أتسعت التجارة مع الصين وأستوطن العديد من التجار المرتبطين بالقاغانية التركية فى المدن الصينية (حوالى الف تاجر) ، وقد أدى هذا النشاط التجارى مع الصين إلى دخول أنماط من الحياة الصينية بين الأسر التركية ، وكان مبشر بوذى قد جعل طوپو قاغان يعتنق البوذية [٧٥].

---

(٧٤) البوذية ـ ديانة وفلسفة أسسها "سدهارتاجوتاما" فى شمال الهند فى القرن السادس ق:م ثم أنتشرت فى وسط آسيا والصين وكوريا واليابان وبلدان كثيرة فى شرق آسيا ، تعتمد على تركيز التأمل للوصول إلى حالة (النرفانا) وهى تعنى بأنكار الذات وضبط العواطف وقتل الرغبة أكثر من عنايتها بالشعائر ، وبوذا (٥٦٣ ـ ٤٨٣ ق.م) مؤسس البوذية أسمه الحقيقى سدهارتاجوتاما ، وكلمة بوذى تعنى "المستنير" المتنور أو المستيقظ هو ابن أحد حكام مقاطعة ساكاس (ولهذا يسمى حكيم ساكاس) نقطة التحول فى حياته جاءت مع سن التاسعة والعشرين عند أدرك أن الأنسان يعانى المرض والشيخوخة والموت فأقلع عن حياة الإمارة وتحول إلى ناسك متجول حتى جاءه الإلهام (الأستنارة) تحت شجرة البو Bo . ولمزيد من التفصيل عن البوذية راجع: حامد عبد القادر: بوذا الأكبر. حياته وفلسفته. القاهرة ١٩٥٧ ، جفرى بارندر: المرجع السابق ص٢١٥ ــ ٢٦٦ ، نورمان بروان: أساطير العالم القديم: ترجمة أحمد عبد الحميد يوسف (د.) القاهرة ١٩٧٤ ص٢٧٧ ـ ٢٨٤

(٧٥)محمد السيد محمد جاد (د.) المرجع السابق: ص١٢٩

ونستدل من هذه الحادثة على أن الترك قد عرفوا البوذية عن طريق الصين[٧٦] ، وإن كان هذا الأمر لا يعنى أنه لم يكن هناك مروجون للبوذية من الهنود ، ففى أثناء سيطرة المدنية البوذية على بلاد الترك وجد بعض مروجى البوذية من الهنود ، بل كان يفد التجار الهنود إلى هذه البلاد [٧٧].

وليس هناك فى أن أتراك الشرق[٧٨] قد تعرضوا للتأثير البوذى الوافد من الهند، فقد كان مروّجو البوذية من الهنود يستخدمون فى تبشيرهم الأبجدية الهندية ، ويوجد بين إيدينا بفضل البعثات الأوربية لكشف الآثار ، وثائق تركية مكتوبة بالحروف الهندية ومع هذا فان البوذيين ما لبثوا بعد استخدام هذه الحروف أن تحولوا بسرعة إلى الحروف الصغدية التى أنتشرت بينهم فيما بعد [٧٩].

ويبدو أن البوذية فى آسيا الوسطى فى القرن السابع الميلادى كانت تعانى من بعض التحديات الداخلية والخارجية حيث نجد مستشار الخان [٨٠] المدعو (طونيوقوق) يثنى الخان عن رغبته فى أقامة معبد بوذى فى عاصمة ملكه معللاً ذلك بأن الديانة البوذية تؤثر تأثيراً سيئاً على خصائص الترك العسكرية[٨١].

---

(٧٦) لا نعرف على وجه الدقة متى وصلت البوذية من الهند إلى الصين ، لكن الصين كانت على صلة بالهند وبالغرب منذ أواسط القرن الأول ق.م ، وقد ضربت البوذية بجذورها فى الصين فى القرن الثانى الميلادى فى عهد أسرة هان. جفرى بارندر: المرجع السابق ص٣١٥

(٧٧) بارتولد: تاريخ الترك فى آسيا الوسطى: ص٤١

(٧٨) أنقسمت دولة الكُوك ترك إلى قسمين فى سنة ٥٨٣م وظهر ما يعرف بأسم دولة أتراك الشرق ، ودولة أتراك الغرب (بلاد الصغد).

(٧٩) بارتولد: تاريخ الترك فى آسيا الوسطى. ص١٢

(٨٠) لم يورد بارتولد أسم هذا الخان ، وهو "قوتلوق قاغان" الذى حكم فى الفترة من (٦٣٠ -٦٨٢م) وعمل على إحياء العادات التركية وأوجد التشكيلات الأدراية والعسكرية.

(٨١) المرجع نفسه والصفحة نفسها

كما يذكر الرحالة الصينى (هيوان ـ تسانج) الذى جاب آسيا الوسطى عام ٦٣٠م أنه بعد أن جاوز تركستان الشرقية حيث بلغت البوذية غاية الأزدهار لم يقع بصره على أديرة بوذية إلا بعد أن تجاوز الحدود الجنوبية للصغد، ووصل إلى طخارستان ، وفى سمرقند عاصمة الصغد وجد ديرين أثنين للديانة البوذية ، وكانا خاليين ، اذ كان الزرادشتيون يقومون بطردهم وقذفهم بالحطب المشتعل (٨٢). وأن كان الأحتمال الأكبر أن بعض مستعمرات الصغد المتعددة فى أواسط آسيا قد ظلت محتفظة بالبوذية حتى هذه الفترة (القرن السابع الميلادى (٨٣).

وكان الأويغور فى البداية بوذيين ، حيث يبدو أن هذه الديانة قد لقت قدراً من الازدهار خلال فترة حكم دولة الأويغور الأولى ، وأن بعض الترك تمسكوا بها رغم تعرض البلاد لتيارات دينية متعددة ، اذ يذكر بارتولد أن هناك أثراً خاصاً بالديانة البوذية ، ذكر فيه أنه كتب باللسان التركى (تورك أويغور تيلى) (٨٤).

ويمكننا القول أن الأويغور كانوا حتى القرن الثامن الميلادى بوذيين، وكانت طرفان على الأخص مركزاً للبوذية ، وأن الأويغور ظلوا يدينون بالبوذية حتى الفترة التى عاد فيها بوغوقاغان إلى وطنه بعد حرب لويانج والتى سيترتب عليها دخول الأويغور فى دين جديد (٨٥).

---

(٨٢) بدأ انتصار الديانة الديانة الزرادشتية على الديانة البوذية فى أواسط آسيا فى أواخر أيام الساسانيين ، وكان يطلق على هذه الديانة أيضاً المزدية وأحياناً المزدكية نسبة إلى اهورا مزدا آله الخير فى هذه الديانة ولمزيد من التفصيل عن هذه الديانة راجع جفرى بارندر: المرجع السابق ص١١٦ - ١٢٣

(٨٣) بارتولد: تاريخ الترك فى آسيا الوسطى: ص٤١

(٨٤) بارتولد: المرجع نفسه ص٣٠

(٨٥) راجع حاشية رقم ١٤

وثمة تفاصيل عن البوذيين الأويغور يقدمها لنا روبرك (Rubruk) الذى يقول بأنهم يشكلون طائفة متميزة بذاتها تقريباً بين عبدة الأصنام ، والأويغور فى صلاتهم كانوا يستقبلون الشمال ، ويضمون أيديهم إلى بعضها ويركعون ثم يسجدون واضعين جباههم فى أيديهم ، وكانت معابدهم تزينها صور موتاهم ، كما كانت النواقيس تستعمل خلال العبادة، ووفقاً لقول تشأن تشوّن فأن الرهبان البوذيين ببلاد الأويغور كانوا يرتدون زياً أحمر اللون [٨٦].

ويبدو أيضاً أن بعض الأتراك الأويغور ظلوا على البوذية حتى بعد سقوط دولة الأويغور الأولى سنة ٨٤٠م ، اذ تشير دراسة إلى أنه كان يوجد فى مدينة قره بلاساغون التى سكنها الأويغور فى القرن العاشر الميلادى أكثر من خمسين معبداً بوذياً [٨٧]. كما يستنتج بارتولد أن ممثلى الطبقة المثقفة من الأويغور الذين عملوا فى خدمة المغول كانت أكثريتهم من فئة البوذيين ، وكان البوذيون الاويغور يطلقون على كتبهم المقدسة ، كما فعل البوذيون المغول "أسم النوم" ولا ريب فى أن هذا اللفظ اليونانى الذى جاء عن طريق السريان قد ادخله أتباع المانوية إلى بلاد الأويغور [٨٨].

---

(٨٦) بارتولد:تركستان من الفتح العربى إلى الغزو المغولى:ص٥٥٥

(٨٧) محمد السيد محمد جاد (د.): المرجع السابق ص٤٢٢

(٨٨) بارتولد:تركستان من الفتح العربى إلى الغزو المغولى:ص٥٥٥-٥٥٧

وكلمة "توينان" تعنى الأسم الذى يطلق كما معروف إلى اليوم بمنغوليا على الرهبان البوذيين من أصل نبيل ، وينقل عوفى عن شقيق بن ابراهيم البلخى الذى عاش فى نهاية القرن ٨م وبداية القرن ٩م أنه ألتقى فى تركستان براهب بوذى يرتدى حلة ارجوانية وأن هؤلاء الرهبان كانوا يدعون توين بلسان الخطا (أغلب الظن لسان القراخطا) ، ويقول المؤرخ الأرمنى كيراكوس الكنحكى ، وبين شعب التتار توجد جماعة التوين وكلهم سحرة وساحرات لهم قوى شيطانيه يستطيعون بها أن يجعلوا الخيل والأبل وأصنام اللبد تتحدث وكلهم رهبان ، يحلقون الشعر واللحى ويحملون عن صدورهم المآذر الصفراء وهم ينحنون لكل شئ ، ويبدو أن لفظ "توين" المغولية ـ التركية أنما مأخوذة عن الصينية (تاو ــ جن Tao-jen) بمعنى الرجل صاحب طريق الحق أى الراهب البوذى. المرجع نفسه: حاشية رقم ٦٢

المانوية (٨٩):

ترجع فترة دخول الأويغور فى الديانة المانوية إلى عهد القاغان بوغو، الذى تعود شيرته إلى إدخاله هذه الديانة إلى بلاد الأويغور التركية، وكان قد تعرف على هذا الدين الجديد من خلال ألتقائه ببعض الكهنة المانويين فى الصين حينما كان يساند بجيوشه أمبراطور الصين عام ٧٦٢م، وقد جلب معه أثناء عودته لبلاده بعض كهنة هذا الدين إلى اتوكن، وقرر أعتناق الديانة المانوية، وشيد معبداً مانوياً، بل أنه أتخذ من كهنة هذا الدين مستشارين له(٩٠).

(٨٩) معنى كلمة مانى فى الفارسية "الفريد" أو "النادر" وهو مانى بن فاتك مؤسس الديانة المانوية ، كان أبوه من رجال همدان ، هاجر إلى بابل حيث ولد مانى هناك ، ادعى النبوة بعد أن أطلع على الأديان الموجودة وسمى نفسه "فارقليط" الذى أخبر عنه المسيح ، وقد ولد مانى (٢١٦ - ٢٧٤م) من أسرة بارثية ملكية ، وقضى شبابه فى بلاد ما بين النهرين التى كانت فى ذلك الوقت بوتقة تنصهر فيها كثرة من الديانات الرئيسية ، وكانت أول رؤيه له فى سن الثانية عشرة ، وشرع فى سن العشرين فى أقامة دينه الجديد ، ولما كانت له حرية دخول البلاط الملكى فقد استطاع ان يقنع عدداً من القادة بالدخول فى دينه وأن ينال حظوة بعض الملوك الساسانيين مثل شابور الأول ، وبهرام الأول ، ومات مانى وهو فى الأغلال عندما عارضه كهنة زرادشت المجوس وعندما خشوا نجاحه تأمروا عليه لأسقاطه.

والديانة المانوية التى أسسها مانى تعتبر مزيجاً من الزرادشتية واليهودية والمسيحية ، ثنائية تؤمن بوجود إلهين للخير والشر ، وقد أعلن مانى أنه هو الذى جاء ليتمم عمل زرادشت وبوذا والمسيح ، وينقسم أعضاء الجماعة المانوية إلى طبقتين ، "السماعيين" (وهم الطبقة الدنيا) الذين يجمعون الطعام والضروريات التى يحتاجها "الصفوة" (الطبقة العليا) الذين يتبعون قواعد دينية أعلى ، ولقد زود مانى الدين الجديد بالطقوس والأداب الدينية ، وحرم الأوثان ، ولكنه كان يؤمن بالقيمة التربوية للفن ، لهذا قرر أن تجلد الكتب تجليداً فاخراً ، وأن تزين بالرسوم ، وأن تصاحب الطقوس تراتيل وموسيقى جميلة وليس من الواضح أنه كان للمانويين نظام من الطقوس السرية ، وقد أنتشرت المانوية فى الصين والهند وبلاد العرب وأماكن كثيرة من الأمبراطورية الرومانية.

جفرى بارندر: المرجع السابق ص١٢٩ ، ١٣٠

(٩٠) محمد السيد محمد جاد (د.): المرجع السابق ص٢٠٣

وقد زاد نفوذ المانوية فى عهد قوتلوق قاغان الذى نزل إلى منطقة طرفان وسيطر على مدنها وتمكن من هزيمة القيرغيز ، وأيضاً فى عهد قوط بولمش الذى هزم التبتيين وطردهم من قوجة سنة ٨٠٩م ، وتمثل أزدياد المانوية فى القصر الأويغورى فى ذلك الوقت فى أتخاذ القاغانات رجال الدين المانوى مستشارين لهم ، كما تزايد معتنقو المانوية بين الأويغور الذين عملوا بدورهم على نشر المانوية فى الصين نفسها ذلك البلد الذى وفدت منه هذه الديانة اليهم ، حيث نجدهم يؤسسون المعابد المانوية فى الصين حيث كان للأويغور مستعمرات كثيرة داخل هذه البلاد [٩١].بل عمل الأويغور على حماية أتباع المذهب المانوى الموجودين بالصين [٩٢] أو فى سمرقند [٩٣]

وقد ورد ذكر دخول الأويغور فى الديانة المانوية فى النقش الصينى الطويل الموجود بنواحى اورخون [٩٤].

(٩١) Gülçin Candarlı Oğlu: Op. cit., P. 228

(٩٢) كان على أمبراطور الصين وهو يضطهد الديانات المنتشرة فى بلاده ما عدا البوذية ، أن يحسب الحماية التى بسطها خاقان الأويغور على المانيين بالصين ، وقد ظلت هذه الحماية قائمة وأن لم تكن بدرجة فعالة حتى بعد أنهيار دولة الأويغور على يد القرغيز وتوطن الأويغور شرقى التركستان ، ويدلنا هذا الأمر على أن الأويغور كانوا لايحجمون عن أستعمال السلاح للزود عن أبناء دينهم فى البلاد الأجنبية وأنهم لم يفقدوا ميزتهم العسكرية. بارتولد: تاريخ الترك فى آسيا الوسطى: ص٥٤

(٩٣) روى ابن النديم أن خان التغزغز (الأويغور الذين كانوا يعيشون فى شرقى التركستان) لم علم بما يبيت الأمير السامانى للمانوين المقيمين بسمرقند بعث إليه بأن المسلمين فى أراضى التغزغز أكثر عدداً من المانوين فى أراضى السامانيين ، وبأنه أذا مس المانوين أذى أو أضطهاد فسيمس المسلمين ببلاد التغزغز مثله، فعدل الأمير السامانى بسبب هذا التهديد عن سياسة التضيق التى كان يزعم أتباعها إزاء المانويين. المرجع نفسه: ص٥٣، ٥٤

(٩٤) المرجع نفسه : ص٤٧

ويشير بارتولد إلى أنه كان لدخول الترك (يقصد الأتـراك الأويغـور) فـى ديانة مانى أهمية كبيرة فى تاريخهم إذ ليس لدينـا مـا يثبت مهمـا يكـن توفيـق المبشرين أن البوذية أو المسيحية أصبحت ديناً لشعب كامل من الترك لا فـى القرن الثامن ولا قبل ذلك ولكن المانوية كانت أول دين دخله الـترك بوصفهم شعباً بعد الديانة الشامانية [٩٥].

وكانت أول دين ذى أسس أخلاقية يعتنقه الـترك ، فبينمـا تـرى الشـامانية أن قتل الأنسان يفيد يوم القيامة فأن ديانة مانى لاتكتفى بتحريم قتل الأنسان بل تحـرم أكـل الحيـوان [٩٦]وقـد كـان الأتـراك يفهمـون التضـاد بيـن الديـانتين، ومسطور فى نقوش اورخون أن الأمة التى كـانت تـأكل اللحـم ستأكل الأرز، والبلد الذى يكثر فيه القتل يسود فيه فيما بعد الأمر بالمعروف [٩٧].

وليس هناك من شك فى أن المانوية كان لها تأثير على الأتراك الأويغـور، تمثل فى التخلص مـن بـقايا الترحال والبدوية المتبقاه من عصـر الكـوك ترك،

(٩٥) بارتولد : تاريخ الترك فـى آسيا الوسـطى : ص٤٨ ، يقـدم أحـد البـاحثين وجهـة نظـر تختلف عن وجهة نظر بارتولد أذ يشير إلى أنه برغم دخول الأويغور فـى المانويـة ، إلا أن جزءً كبيراً من الشعب ظل على دينه القديم معتمداً فى ذلك على نص أويغورى يتحـدث فيه القاغان عن العادات السيئة للأويغور فيذكر أنهـم لايستمعون إلى رءوسـائهم ، وأنـه على أمل أن يدخل الأويغور فى دين الحق.

محمد السيد محمد جاد (د.): المرجع السابق: ص٢٠٤

ويشير فى موضع آخر ومع أن القاغان والأمراء قد قبلوا المانوية إلا أن الشعب ظل مؤمنـاً بالبوذية (المرجع نفسه: ص ٤٢٩)

(٩٦) تسمح الديانة المانوية للفرد أن يتناول وجبة واحدة فى المساء يوميـاً ، ولايسـمح بتنـاول اللحوم والألبان وما يشتق من الحيوان ويعتبرونها مقدسـة ، ويسـمح بـأكل البقـول وقـد أدى ذلك إلى أهتمام الأويغور فى هذه الفترة بالزراعة والأستقرار فى المدن.

محمد السيد محمد جاد (د.): المرجع السابق ص٢٠٤

(٩٧) بارتولد: تاريخ الترك فى آسيا الوسطى:ص٤٩

والتعرف على سكنى المدن ، وتغيير فكرهم عن الحياة فيها ، والتركيز علىزراعة أكبر مساحة من الأراضى الزراعية ، والأهتمام بالتجارة و أقامة الأحتفالات فى المناسبات الخاصة على غرار الأحتفالات الصينية، كما صاروا يسعدون بالأسفار والرحلات ويبتهجون بحمل الآتهم الموسيقية [٩٨].

وعندما طرد الأويغور من منغوليا حملوا الديانة المانوية إلى الأمارات التى أسسوها فى تركستان الصينية وفى قانصو ، وأن كان من المحتمل أن تكون هذه الديانة قد أنتشرت فى تركستان قبل أن يفد اليها الأويغور أى فى فترة حكم الغز [٩٩].

ويبدو أن المانوية التى يرد ذكرها فى كل من المصادر الإسلامية [١٠٠] والصينية فى القرنين التاسع والعاشر جنباً إلى جنب مع البوذية ببلاد الأويغور قد اختفت تماماً فى القرن الثالث عشر، ولكن بقايا من تعاليمها حفظت لنا فى العقيدتين البوذية والمسيحية ، وفى الغالب أنه بعد القرن ١٠م بقليل حلت البوذية والمسيحية محل المانوية عند الأويغور ، حيث نجد أن كاتباً مثل محمود الكشغرى الذى حرر كتابه فى القرن ١١م لا يشير إلى أن المانوية كانت وقتذاك موجودة عند الأويغور ، وأذا لم يكن الأويغور فى زمان الكشغرى قد أحتفظوا بالديانة المانوية فقد كانوا يحتفظون يقيناً بالبوذية والمسيحية ، بينما كان جيرانهم الغربيون تحت تأثير الإسلام [١٠١].

(٩٨) محمد السيد محمد جاد (د.): المرجع السابق ص٢٠٤ حاشية رقم (٢)

(٩٩) المرجع نفسه: ص٢١٧

(١٠٠) لم تستطع المصادر الإسلامية أن تفرق تماماً بين البوذية والمانوية وآية هذا أن كثير من المؤلفين ومن بينهم البيرونى يقولون أن المانوية أنتشرت بين الترك انتشاراً واسعاً ، على حين يجزم المسعودى بأن المانوية كانت منتشرة بين التغزغز وحدهم (المراد هنا بالتغزغز الأويغور) وهو الأسم الذى عرف به الأويغور فى المصادر الصينية. بارتولد: تاريخ الترك فى آسيا الوسطى: ص٥١ ، ٥٦

(١٠١) بارتولد: تركستان من الفتح العربى إلى الغزو المغولى: ص٥٥٥ ، ٥٥٦
بارتولد: تاريخ الترك فى آسيا الوسطى: ص٥٦

المسيحية:

يذكر بارتولد أن الديانة المسيحية دخلت فى آسيا ا لوسطى أبتداء من القرن الثالث الميلادى ، كما دخلت معها الأبجدية السريانية ، وأن كان فيما يبدو أن المانوية دخلت هذه المنطقة قبل المسيحية (١٠٢).

فى حين يشير النرشخى إلى وصول المسيحية لبعض المدن التركية منذ القرن الرابع الميلادى فحينما ذهب الأمير إسماعيل السامانى فى محرم (٢٨٠هـ ـ ٨٩٣م) لفتح طراز (طالاس) وجد أن جميع أهلها وأميرها يعتنقون المسيحية على المذهب النسطورى (١٠٣)، ويقال أن المسيحية أنتشرت فى المنطقة منذ القرن الرابع الهجرى (١٠٤).

وكانت الفرق المسيحية المختلفة التى أنتشرت فى آسيا الوسطى تستخدم أنواعاً مختلفة من الأبجدية السريانية، وظل الترك الذين قبلوا المسيحية أو غيرها يستعملون ابجدية هذه أو ابجدية تلك حسب الديانة التى دخلوا فيها، ومع هذا فأن هناك نصوصاً مسيحية كتبت بالأبجدية القومية (الأبجدية الصغدية)(١٠٥).

ووفقاً لألفاظ عوفى(١٠٦) فأن الأويغور والقراخطاى كان بعضهم يعبد الشمس والبعض الآخر كان نصارى، ويتحدث مؤلفنا هذا نفسه عن حكاية من الحكايات التى يقصنيا علينا عن الأويغور بوصفيم شعباً مسالماً لم تعرف فيه الشجاعة (١٠٧).

(١٠٢) بارتولد: تاريخ الترك فى آسيا الوسطى: ص١٢

(١٠٣) النسطورية: نسبة إلى نسطورس بطريرك القسطنطينيه ق ١٥م ذهب إلى ان الطبيعتين البشرية والإلهية فى المسيح ظلتا منفصلتين . جفرى بارندر: المرجع السابق ص٤٠٨

(١٠٤) النرشخى: تاريخ بخارى: تحقيق عبد الجيد بدوى: القاهرة ١٩٦٢ : ص١١٧

(١٠٥) بارتولد: تاريخ الترك فى آسيا الوسطى: ص١٣

(١٠٦) فى عام (٦٢٥هـ ـ ١٢٢٨م) دون محمد عوفى بالهند مجموعته الأدبية "جوامع الحكايات ولوامع الرويات" وقد زار بخارى وخوارزم ، وتحدث فى الفصل الاخير عن قبائل آسيا الشرقية والقبائل التركية ، فالمؤلف مثلاً هو أول كاتب فارسى يرد لديه ذكر الأويغور. بارتولد: تركستان من الفتح العربى إلى الغزو المغولى. ص١٠٦ ، ١٠٧

(١٠٧) المرجع نفسه: ص٥٥٥

وغلبة النصرانية على الأويغور يؤكدها إلى جانب عوفى (بلانوكاربينى - Planocarpini) إلا أنه من المستبعد أن كان النصارى أكثر عدداً من البوذيين فى بلاد الأويغور (١٠٨).

ويؤكد بارتولد على أنه لم يكن هناك عداء دينى بين البوذيين والنصارى من الأويغور ، على الرغم من أن النساطرةأتخذوا من الأجراءات ما يحول دون الخلط بينهم وبين البوذيين ، ولهذا فأنهم لم يستعملوا النواقيس ولم يضعوا أيديهم إلى بعضها عند الصلاة ، بل كانوا يطلقونها إلى الأمام بمحاذاة الصدر، ومن ناحية أخرى نرى أن البوذيين والنصارى كليهما كانوا أعداء الداء للمسلمين ، رغماً من أن النصارى إذا ما أخذنا بقول روبروك قد أستعاروا بعض الشعائر الإسلامية مثل إتخاذهم الجمعة يوماً مقدساً وقيامهم بالوضوء قبل دخول الكنيسة (١٠٩).

أما فيما يتصل بنوع التعليم الذى كان يقوم به الرهبان الأويغور فى الفترة المغولية فأن معرفتنا به شحيحة للغاية ، فالنساطرة منهم كانوا يعرفون تلامذتهم بأصول المسيحية والأناجيل والشعائر الدينية(١١٠).

الإسلام :

من الواضح أن دخول الأويغور فى الإسلام كان فى فترة متأخرة ، كما أنه لم يشمل كافة قبائل الأويغوربل بعضها ، حيث ظل قسماً من الأويغور على الشامانية أو المانوية التى كانت منتشرة بينهم حتى نهاية القرن (٤هـ/١٠م) أو على البوذية والمسيحية واللتين حلتا محل المانوية بعد هذه الفترة.

---

(١٠٨) بارتولد : تركستان من الفتح العربى الى الغزو المغولى ص ٥٥٥.

(١٠٩) المرجع نفسه: ص٥٥٧ ، ٥٥٨

(١١٠) المرجع نفسه: ص٥٥٨ ، ٥٥٩

ويمكن تحديد الفترة التى شهدت دخول بعض عناصر من الأويغور فى الإسلام بالفترة التى أعقبت هجرة الأويغور من منغوليا بعد هزيمتهم على يد القرغيز فى سنة ٨٤٠م ، اذ نجد بعض قبائل الأويغور تهاجر غرباً حيث أمكن لبعض خاناتهم فى إقامة دولة فى منطقة ما وراء النهر وذلك فى الوقت الذى كانت تمر فيه الدولة السامانية بمرحلة من الضعف والأنهيار.

وقد عرفت هذه الدولة كما سبق وأن اشرنا بدولة القراخانيين ومن أبرز حكامها ايليك خان فى بخارى ، وساتوق بغراخان الذى يعد أول من أسلم من خانات الأتراك الأويغور فى مدينة كاشغر ، وهو يعتبر أول حاكم أويغورى مسلم ، وقبره فى أرتيش شمال كاشغر ، وقد توفى هذا الخان حسب اقدم الروايات عن حياته فى سنة ٣٤٤هـ (٩٥٥ ـ٩٥٦م) [١١١].

وأمتاز القراخانيون بأنهم حكام مسلمون متقون فلم يشرب منهم أحد الخمر، ولم يتأثر القراخانيون بالإسلام فحسب بل تأثروا أيضاً بالملاحم الأيرانية ونسبوا أنفسهم لبطل توران الأسطورى (أفراسياب) وتسموا بآل افراسياب وهو تعبير غير تركى [١١٢].

وقامت تلك الدولة بمحاربة أعداء الإسلام وخاصة من جاورها من الترك الوثنيين اذ كان للقراخانيين فتوحات فى شرقى تركستان من أهمها فتح ختن الذى قام به قدرخان يوسف بن بغراخان والمتوفى سنة ١٠٣٢م كما سبق الأشارة.

ويذكر بارتولد أن الإسلام لم ير حسب أخر معلوماتنا ينشر فى تركستان بقوة السلاح إلا فى هذه الموقعة، ذلك أن الأتراك المسلمين فتحوا مدينة كانت البوذية قد تطورت بها وتكاملت، كما كان بها كنيسة للنصارى وبعض مقابر للمسلمين، مما يدل على أن المسلمين كانوا هناك قبل الفتح مع وجود البوذية [١١٣].

(١١١) بارتولد: تاريخ الترك فى آسيا الوسطى : ص٧٦

(١١٢) المرجع نفسه: ص٨٤ ، ٨٥

(١١٣) المرجع نفسه: ص٨٧

ومما هو جدير بالذكر أنه كان ببلاد الأويغور فى ذلك الوقت بعض الأويغور وأمرائهم لم يدخلوا فى الإسلام بعد ، ولعل حادثة أرسال خانين تركيين لسفارة إلى السلطان محمود الغزنوى يطلبان فيها الأصهار إلى الأسرة الغزنوية وإجابة محمود الغزنوى أن المسلمين لا يزوجون بناتهم للمشركين فأذا أسلم الخانان قبلنا رغبتهما ، تؤكد هذا الأمر ، وقد أطلق القراخانيون المسلمون كلمة (تات) على من ببلادهم من الإيرانيين المسلمين ومن الأويغور المشركين(١١٤).

وفى العصر السلجوقى أصبح القراخانيون تابعين للسلاجقة ، ثم خضعوا للقراخطائيين (١١٥) فى كاشغر وسمرقند.

ويختلف القارخطاى عن المغول ، فقد وفد الأولون على آسيا الوسطى بعد أن أشربوا حضارة الصين ، ولذلك لم يستطيعوا أن يدخلوا فى الإسلام ، ومع ذلك فأن تبعية المسلمين فى عهد القاراخطاى لحكام غير مسلمين ، أدت إلى أنتشار الدين الإسلامى فى دائرة أوسع ومع هذا فقد كان أنتشاره فى عهد القاراخطاى أضيق نطاقاً منه فى عهد المغول فيما بعد ، وخاصة نحو الشرق فقد كان بطيئاً نسبياً لأن الأويغور كانوا يحولون دون ذلك (١١٦).

وفى آواخر عهد القراخطاى وهم غير مسلمين كان لهم وزراء مسلمون مثل "محمود باى" الذى كان وزير آخر كورخان (١١٧) بدولة

---

(١١٤) بارتولد: تاريخ الترك فى آسيا الوسطى : ص٨٧

(١١٥) القراخطاى: نسبة إلى ختاى وهى قبائل الكيتان الذين أمتد نفوذهم فشمل بلاد الصين الشمالية وعرفت دولة القراخطاى فى المصادر الصينية بأسم أسرة "لياتو الغربية" عن هذه الدولة أنظر : بارتولد: تركستان من الفتح العربى إلى الغزو المغولى: ص٨١ ، ١١٠

(١١٦) بارتولد: تاريخ الترك فى آسيا الوسطى : ص١٣١ ، ١٣٢

(١١٧) كان حكام القاراخطاى المقيمون بجوار بالاساغون يسمون عند المسلمين وعند المغول بأسم كورخان ، و لم يصادف هذا الأسم قبل القاراخطاى ولا بعدهم ومازال أصله ومنشأه لغزاً لم يحل. المرجع نفسه ص١٢٣ ، ١٢٤

القراخطاى، وهو فى الغالب تاجر مسلم [١١٨] والشئ الملفت للنظر هو العثور على آثار مسيحية باللسانين السريانى والتركى فى ولاية "يدىصو" ترجع إلى أوائل القرن ١٣م أى إلى عهد كان القاراخطاى مازالوا فيه يحكمون ويرى (كاكوفتسوف - Kokovkov) عضو الأكاديمية الروسية الذى قام بمضاهاة الآثار المسيحية بولاية يدىصو بالآثار المسيحية فى ولاية طورفان - أن المسيحيين فى طورفان كانوا أعلى مدنية وثقافة من المسيحيين فى "يدىصو" وأن التأثير كان يتجه من الشرق إلى الغرب ، أى من طورفان إلى يدى صو وليس العكس ، وقد أستطاع الأويغور البوذيون كما أستطاع المسيحيون منهم - أن ينشروا نفوذهم نحو الغرب ، ومع أنه لاتوجد أشارة إلى نفوذ الأويغور فى عهد القاراخطاى فأن السائح روبرك قد رأى البوذيين من الأويغور فى مدينة "قاياليق" شمال نهر ايلة ، وذلك فى سنة ١٢٥٣م أى أوائل عهد المغول[١١٩].

---

(١١٨) بارتولد : تاريخ الترك فى آسيا الوسطى ، ص١٢٧.

(١١٩) المرجع نفسه ص١٢٨

الفصل الثانى

فن التصوير عند الأويغور

فن التصويرعند الأويغور:

يتضح من الحفريات المختلفة التي جرت في بعض المدن والمواقع الأويغورية القديمة ، أن فن التصوير قد وصل عند الأويغور إلى درجة كبيرة من التقدم والأزدهار.

فقد كشفت الحفائر التي قاما بها (لوكوك وجرينفيدل – Lecoq, Grünwedel) في مدينة "قوجو" وهي عبارة عن (قاراخوجا) الحالية بالقرب من طرفان حيث توجد خرائب (إيدي قوت) أي مدينة حاكم الأويغور والتي كانت تمثل عاصمة الجزء الجنوبي من بلاد الأويغور ، وأيضاً في منطقة دير (طوياق - Toyuk) وفي خرائب بزكلك القريبة من (مورطوق - Murtuk) وفي منطقة وادي (Sangim) عن بقايا رسوم جدارية وكتب وأوراق مصورة ترجع إما إلى فترة القرن الثامن الميلادي أو إلى القرن التاسع الميلادي [١].

كما كشفت حفريات أخرى في بعض المدن الأويغورية القديمة قامت بها بعثة علمية فرنسية تحت إشراف (بول بليو – Paul Pelliot) عن مجموعة أخرى من المعابد والرسوم [٢]. وقام أيضاً السيد (أريل ستين - Aurel Stein) بعمل حفائر في المعابد المنحوتة في الصخر وكشف عن الرسوم التي كانت تغطي جدرانها وبواطن أسقفها ، فضلاً عن الحفائر التي قامت بها مؤخراً بعثة يابانية في منطقة المدافن المعروفة بأسم (استانا –Astana) بالقرب من طرفان [٣].

(١) نقلت معظم هذه المكتشفات، إلى التحف الأثنوغرافي (الأجناس البشرية) ببرلين ، وكثير منها أصابه التلف خلال الحرب العالمية الأخيرة.

Rowland (B.), The Art of Central Asia. New-York. 1974. P.182

(٢) توجد معظم هذه الآثار الآن في متحفي جومية واللوفر بباريس.

Arseven (C.), Türk Sanati, Istanbul. 1970. PP. 17,18

(٣) تعرض هذه المكتشفات الآن بمتحف فنون وسط آسيا بمدينة نيودلهي.

Rowland (B.) op.cit, p. 182

وتكاد ترجع معظم الرسوم الجدارية والتصاوير التى عثر عليها من خلال هذه الحفائر إلى فترة عهد الدولة الأويغورية الأولى (٧٤٥-٨٤٠م) والتى تعتبر بحق الفترة الذهبية لحضارة وفن منطقة التركستان ، وقد شهدت هذه الفترة كما سبق الاشارة انتشاراً واضحاً للديانة البوذية ثم المانوية التى سادت بين الأتراك الأويغوربعد عام ٧٦٢م. مما كان له أكبر الأثر فى أزدهار فن التصوير الأويغورى الذى حمل فى ثناياه طابع الأستمرارية للفن المانوى الذى كان قد أنتهى تقريباً فى أيران.

وهناك مجموعة اخرى من الرسوم والصور ترجع إلى فترة نهاية القرن ٩م والقرن ١٠م أو بمعنى آخر ترجع إلى فترة أنسحاب الأويغور إلى أقليم تارم فى طرفان وبش باليق ومدن أويغورية آخرى مثل: قوجا وكشغر وهامى، وقوجو التى بدأت تظهر فى عام ٩٤٧م كعاصمة. ومعظم هذه الرسوم والصور بوذية حيث أخذت البوذية فى الأنتشار فى دولة الأويغور، بشرقى التركستان بعد عام ٨٧٠م ، حتى فاقت المانوية فى أنتشارها ، كما حدث فى نفس الوقت أن وجدت المسيحية النسطورية ، بل ظهر الإسلام وقتها أيضاً ، ولكن بدرجات قليلة فى البداية [٤].

ويلاحظ على الرسوم الجدارية والصور التى عثر عليها فى مختلف أطلال المدن والمواقع الأويغورية القديمة غلبة الموضوعات الدينية وخاصة تلك المتعلقة بالديانتين المانوية والبوذية ، كما يلاحظ أيضاً تأثر أسلوبها الفنى بمؤثرات صينية وساسانية أو هندية ومسيحية أحياناً.

ولذا يجب علينا قبل أن نعرض بالدراسة لفن التصوير الأويغورى وخصائصه الفنية أن نشير إلى أهم هذه المؤثرات وكيفية أنتقالها إلى منطقة آسيا الوسطى وأثرها على فن التصوير عند الأويغور.

---

(٤) اوقطاى اصلان آبا: فنون الترك وعمائرهم. ترجمة أحمد محمد عيسى. استانبول ١٩٨٧ ص٧

التأثيرات الصينية:

أن وجود مثل هذه التأثيرات فى فن التصوير الأويغورى ليس بالأمر المستغرب، فقد كان الأويغورفى حالة أتصال دائم مع الصين ، وقد تركت الحضارة الصينية على وجه الخصوص تأثيراً واضحاً على الترك قبل عهد الأويغور أثناء فترة حكم (الكّوك ترك) وطوال فترة حكم دولة الأويغور الأولى، فنحن نعلم أن خواقين الترك كانوا يستقدمون الفنانين من الصين أحياناً من أجل عمل نقوش ورسوم جدران مقابرهم، ولقد سجلت نقوش اورخون ذلك حيث تذكر على لسان القاغان... لقد نقشت الحجر الخالد، وجلبت نقاشاً من حاشية حاكم الصين، وكلفته بنقشه ، فلم يحنث بوعده وأرسل لى نقاشاً من معيته ، وشيدت قبراً رائعاً، وجعلته مليئاً بالتصاوير فى الداخل والخارج[٥].

وفى عهد دولة الأويغور الأولى تطورت العلاقات الصينية الأويغورية تطوراً كبيراً وتعرف الأويغور على بلاد الصين وفنونها عن قرب، الأمر الذى دفع بعض قاغانتهم إلى التفكير فى أنشاء مدن جديدة على غرار المدن الصينية مثل مدينة "بش باليق" والتى جلبوا لها الصناع من الصغد والصين[٦].

كذلك لايمكننا اغفال انتقال مثل هذه التأثيرات عن طريق الهدايا والتحف والمشغولات الفنية الصينية المزدان معظمها بالرسوم والصور، والتى كانت ترسل من قبل أباطرة الصين (من عهد أسرة تانغ ٦١٨ - ٩٠٧م) فضلاً عن انتشار الأقمشة الصينية فى بلاد الأويغور عن طريق التبادل التجارى أو كهدايا.

وتتضح التأثيرات الصينية فى بعض تفاصيل الرسوم الجدارية والصور الأويغورية من ذلك مثلاً ظهور الملامح الصينية فى بعض سحن الأدميين، رسم الثياب وأغطية الرءوس خاصة تلك المعروفة بالشمسيات، والتى كانت

---

(٥) محمد السيد محمد جاد(د.): المرجع السابق ص٣٤٦ ، ٣٤٧

(٦) راجع حاشية رقم ١٢ من الفصل الأول

تظهر على الرءوس كرمز لحكم القاغانات الأتراك ، رسم الجبال والأشجار والنباتات والزهور بروح صينية قريبة من الواقع ، رسم الهالات الكبيرة التى تشبه قوس قزح والتى أستعاروها من رسوم بوذا الصينية ، فضلاً عن رسم بعض الحيوانات الخرافية الصينية مثل التنين.

التأثيرات الساسانية:

تسربت كثير من أساليب التصوير الساسانية إلى مناطق مختلفة من وسط آسيا، ومن المعروف أن فن التصوير قد أزدهر فى الدولة الساسانية (٢٢٦ ـ ٦٤١م) ولاسيما فى عصر مانى ، ولقد كان مانى مصوراً ماهراً أستخدم التصوير فى نشر مذهبه الجديد ، وعلى الرغم من أن إيران قد قضت على المذهب المانوى ، فقد وجد هذا المذهب أشياعاً له فى قبائل الأويغور التركية بوسط آسيا [٧].

وقد عثر فى مناطق مختلفة من منطقة وسط آسيا على مجموعة من الرسوم الجدارية التى يظهر فيها بوضوح التأثير الساسانى ، ومن أمثلتها رسم جدارى يمثل شخص على ظهر فيل تهاجمه النمور [٨] وتتضح التأثيرات الساسانية فى ملابس الشخص وزخارف سرج الفيل بهيئة حبات اللؤلؤ ، وأستخدام اللون الأحمر فى الخلفية ، ورسم آخر يمثل رستم يقتل التنين [٩] وهو مفعم بالتأثيرات الساسانية من حيث الموضوع والأسلوب الفنى.

---

(٧) حسن الباشا (د.): التصوير الإسلامى فى العصور الوسطى. طبعة أولى القاهرة ١٩٥٩ص٦٥

(٨) عثر على هذا الرسم الجدارى فى منطقة اوزبكستان ويرجع تاريخه إلى القرنين (٥ـ٦م) محفوظ فى متحف الأرميتاج بلينجراد. Rowland. (B.),op. cit., P.70

(٩) عثر على هذا الرسم الجدارى فى منطقة طاجكستان ويرجع تاريخه إلى القرن ٧م، محفوظ فى متحف الأرميتاج بلينجراد. Rowland. (B.), op. cit., P.57

ويمكن تتبع التأثير الساسانى فى العديد من الرسوم التى عثر عليها بمنطقة باميان [١٠] ، والتى كان لها أثرها أيضاً على أسلوب التصوير بمنطقة وسط آسيا ومعظمها يعود تاريخه إلى القرنيين ٦-٧م.

ومن أبرز التأثيرات الساسانية التى وضحت فى فن التصوير بوسط آسيا من حيث الأسلوب الفنى ، طريقة ترتيب الأشخاص فى صفوف، رسم الأشخاص من الجانب بهيئة تشبه صور المسكوكات الفضية الساسانية ، ومن حيث الموضوع والعناصر: أستخدام الأفاريز والأطارات المكونة من حبات اللؤلؤ، رسوم الجامات التى تضم بداخلها رسوم طيور تمسك فى مناقيرها بما يشبه القلادة ، وتتطاير من أعناقها الأشرطة، رسوم الوشاح الذى يخرج طرفاه من تحت الأبطين، رسوم الأهلة والأشكال المجنحة، رسوم الأفرع النباتية التى تخرج منها الزهور ، رسوم الكائنات الخرافية مثل "السنمور أو السيمرف" رسوم الملابس المزدانة بأشكال بيضاوية أو دائرية بداخلها رسوم طيور أو حيوانات واقعية أو كائنات خرافية.

وعلى الرغم من وضوح بعض التأثيرات الصينية أو الساسانية أو غيرها من هندية ومسيحية فى الرسوم والصور الأويغورية إلا أن الأويغور قد أوجدوا فى نفس الوقت أسلوباً جديداً فى التصوير يمتاز بالأصالة والواقعية سوف نتبينه من خلال دراستنا لأعمالهم التصويرية ، ويمكن تقسيم ودراسة النماذج التى وصلتنا من الرسوم والصور الأويغورية على النحو التالى:

---

(١٠) تعتبر باميان من أعظم المناطق الأثرية فى أفغانستان ، وتقع بين سلسلة جبال هند كوش وجبل كوه بابا على بعد ٢،٥كم غربى مدينة كابل ، ويرتفع وادى باميان حوالى ٣٠٠٠م عن سطح البحر وهو يمثل الفرع الجنوبى لطريق الحرير ، وهذا الوادى فرض شهرته على التاريخ منذ أن أتخذه البوذيون موطناً لهم ومكاناً لديانتهم حيث حفروا لأنفسهم صوامع فى بطون الجبال ووسط الصخور الصلبة حليت بالرسوم والنقوش الجميلة فضلاً على تماثيل بوذا ، وهناك علاقة وثيقة بين باميان ومنطقة آسيا الوسطى لمزيد من التفصيل راجع أبو العنين فهمى محمد. أفغانستان بين الأمس واليوم القاهرة ١٩٦٩ص٣٠٩ ، ٣١٠.

أولاً: الرسوم الجدارية:

رسوم الفرسان:

ومن أمثلتها رسم جدارى لفارس يعدو على صهوة جواده[(١١)] (القرن٨م) لوحة رقم (١)، ورغم تعرض القسم العلوى من الرسم (الذى يضم رسم الفارس) للتلف إلا أن الجزء المتبقى يظهر ملابس هذا الفارس والتى تتمثل فى رداء طويل يصل إلى القدمين ، وحزام من الجلد يتكون من قطع مستديرة متصلة، ويكشف الأسلوب المتبع فى الرسم عن قدرة الفنان على التمثيل الواقعى للحيوان، وعن التعبير عن الحركة ، والرسم فى مجمله متأثر بالأساليب الساسانية.

رسوم المناظر الطبيعية:

من ابرز هذه الرسوم رسم منفذ بأسلوب التامبرا كان يزين قاعدة برج بوذى هرمى فى بازكلك يتكون فى أعلاه من مجموعة من الجبال ذات قمم مخروطية الشكل ، يتخللها رسوم شجيرات ومجارى مائية تنساب فى بحيرة كبيرة تتوسط الصورة يخرج منها تنين [(١٢)] وقد فتح فمه فبرزت أسنانه والسنة

---

(١١) كانت برارى الترك موطن الخيل ، ولذا فقد ربطوا حياتهم بحياتها ، فهم لا يتركون ظهور الخيل ولو حصلت عمر التركى وحسبت أيامه لوجدت جلوسه على ظهر دابته أكثر من جلوسه على الأرض كما يقول الجاحظ (رسائل الجاحظ) ، تحقيق عبد السلام هارون ، مصر ١٩٦٥ ص٤٨ عن سعد زغلول عبد الحميد (د.) الإسلام والترك فى العصر الإسلامى الوسيط. عالم الفكر. الكويت ١٩٨٤ص١٩٣.

(١٢) عن التنين ودوره فى أساطير وعبادات الشعوب والحضارات المختلفة وأشكاله وما يرمز إليه. راجع حسين مصطفى رمضان (د.) "سيمرغ" العنقاء فى الفن الإسلامى بمجلة كلية الآثار عدد ١٩٩٥ ص٢٧٨-٢٧٩ و

Laila (A.I), Dragons on a cairene Mosque. PP.11,16.

وسعاد محمد حسن (د.): دراسة أثرية فنية لشمعدان من البرونز بالمتحف القبطى من العصر السلجوقى. مجلة التاريخ والمستقبل. جامعة المنيا كلية الآداب م٢ العدد الأول ١٩٩٢ ص١٧٣-١٧٨.

اللهب التى تخرج منه (القرن ٩م) (لوحة رقم٢) ويتضح فى هذا الرسم التأثر بالفن الصينى من حيث الموضوع وأن كان الأسلوب الفنى الذى أتبع فى توزيع عناصر الصورة والخطوط المستخدمة يدل على خصائص فنية جديدة تعكس قدرة ومهارة الفنانين الأويغور على أبتكار أسلوب وطابع فنى خاص بهم.

الرسوم الدينية:

غلب على الرسوم الجدارية الأويغورية تمثيل الموضوعات الدينية، وتدور معظم موضوعات هذه الرسوم حول حياة بوذا وأتباعه ، أو تمثيل مجموعات من الرهبان البوذيين أو المانويين أو القسس النساطرة فى أوضاع تعبدية مختلفة ومن أمثلة هذه الرسوم: رسم جدارى يمثل رحيل سدهاتا أو (سدهارتا) [١٣] من قصر أبيه [١٤] ، (قوجو - طرفان القرن ٩م) [١٥].(لوحة رقم٣).

---

(١٣) عرف بوذا بأسماء وألقاب مختلفة على مر التاريخ ، فقد عرف هذا الرجل بأسم جوتاما أذ كان هذا هو أسم عائلته ، أما أسمه الشخصى فهو سدهاتا وفى اللغة السنسكريتية سدهارتا ، وهناك أسماء وألقاب آخرى تطلق عليه فى الكتب المقدسة البوذية وأن ظل أفضل أسم هو الأسم الذى عرف به عموماً فى الغرب وهو (بوذا — buddha)

جفرى بارندر: المرجع السابق ص٢١٥، ٢١٦

(١٤) تشير القصة إلى أن سدهارتا أراد أن يهجر جميع مظاهر الترف والنعيم بقصر أبيه وقرر الهرب ، وأنتظر قبل تنفيذ رغبته حتى أنتصف الليل فقام وودع زوجه وأبنه ، ثم ذهب إلى فناء القصر وأيقظ خادمه الأمين تشانا ، وطلب إليه أن يسرج جواده ويلجمه ، وركب الأمير جواده وخرج وفى صحبته تشانا حتى وصل إلى شاطئ نهر أنوما وهناك قطع شعره بحد سيفه ، وخلع جميع ما كان يتحلى به من أنواع الجواهر وأعطاه خادمه وطلب إليه أن يذهب إلى قصر أبيه ويخبرهم بما حدث.

راجع حامد عبد القادر: المرجع السابق ص٤١–٤٥.

(١٥) كان هذا الرسم يزين الوريدة المركزية بقطب قبه أحد المعابد البوذية بطرفان. وهو محفوظ بمتحف الدولة ببرلين Rowland. (B), op. cit., P. 188

ويظهر سدهاتا فى هذا الرسم على ظهر جواد أبيض مطهم يمتاز شعر عنقه بالطول، وقد أمسك لجامه بيده اليمنى ، فى حين رفع يده اليسرى إلى أعلى قليلاً مشيراً بتلاقى أصبع السبابة بالأبهام إلى علامة التعلم ، ويتقدم الجواد خادمه المعروف بأسم " تشانا " والذى لم يتبق من رسمه سوى جزء صغير من الرأس عبارة عن الجبهة وشعر الرأس الذى يتطاير إلى أعلى.

وتعكس ملامح وقسمات وجه سدهاتا المتمثلة فى الوجه المستدير والذقن الصغير والعيون المنحرفة والشعر المموج المنسدل على الكتف (١٦) خليطاً من الملامح الصينية والتركية ، ويرتدى سدهاتا ملابس يغلب عليها الطابع الهندى تتمثل فى وشاح يضعه على كتفه يكشف عن جزء من الصدر والبطن ، ورداء قصير أسفله سروال أخضر اللون ، وكذلك الحلى التى يتحلى بها وتتمثل فى القرط الذى يضعه فى أذنيه والأساور فى معصم يديه ، وتحيط برأسه هالة كبيرة خضراء اللون ، فى حين يزدان غطاء سرج الجواد بزخرفة تشبه قشور السمك ويتضح فى هذا الرسم قدرة الفنان على رسم الجواد والتعبير عن أعضائه بمهارة شديدة كما أننا نلحظ أن فمه مغلق ولايصهل ، ويتوافق ذلك مع رواية خروج سدهاتا التى تشير الى ان الملائكة قد قامت باغلاق فم الجواد حتى لا يصهل. كما يتضح أيضاً مقدرته على تمثيل سدهاتا بشكل واقعى من حيث التعبير عن النسب التشريحية وأستخدام الظلال وخاصة فى رسم الملابس وأعضاء الجسم.

---

(١٦) على الرغم مما يذكر حول إجبار الصينين للترك على تصفيف شعرهم على طريقتهم إلا أن أحمد جعفراوغلى يستبعد ذلك ، بل يضيف بأن أقوام المانجو هى التى علمت الصين تضفير شعورهم بعد أن تعلمت ذلك من أقوام الكَوك ترك فى وسط آسيا ، وقد جاء على لسان السائح الصينى هيوان تسانج الذى زار التركستان الغربية أن الحاكم التركى المحلى كان شعره طويل لدرجة يتماوج فيها أما بقية الرجال فكانوا يضفرون شعرهم وهى ميزة تميزهم وأن أقوام هوايهو التى تتبع قبائل الأويغور كانوا يطيلون شعورهم ويضفرونها.

Ahmet Cafer Oğlu: Çin Kaynaklarının Saçören Türkleri (Ankara-1921) PP. 91-92.

محمد السيد محمد جاد (د.): المرجع السابق: ص١٥٧ ، حاشية رقم (٢).

وتظهر خلفية هذا الرسم باللون البرتقالى المائل إلى الأصفرار وقد تخللتها أشرطة مشعة تظهر خلف سدهاتا وكأنها تشير إلى بزوغ الشمس أو ضوء القمر، والتفسير الاخير أقرب إلى الصحة إذ أن رواية خروج سدهاتا تشير إلى أن ذلك كان فى شهر يوليه والقمر بدر.

ورغم وضوح بعض التأثيرات الصينية والهندية فى هذا الرسم إلى جانب بعض المؤثرات الغربية النابعة من التقاليد المتأغرقة ، مما يدل على أن منطقة آسيا الوسطى كانت مجالاً خصباً لتبادل القواعد والأصول الفنية ، إلا أننا نلحظ وجود بعض السمات والخصائص الفنية الجديدة فى التكوين وفى التعبير الفنى تكشف عن أسلوب التصوير التركى الأويغورى فى ذلك الوقت ، والذى تميز بأستخدام الخطوط الواضحة والقوية والمتصلة.

رسم جدارى يمثل بوذا الجالس (١٧) : (مورطوق - طرفان) (القرن ٨م):
لوحة رقم (٤)

مثل بوذا فى هذا الرسم من الامام وهو يشير بأصبع يده اليمنى إلى علامة التعلم وقد أرتدى ملابس الرهبان البوذيين ، وتحيط برأسه هالة كبيرة مستديرة ملونة بألوان الطيف (قوس قزح) ويتضح فى قسمات وجه الملامح الهندية فى حين أن طريقة تصفيف شعره تبدو صينية.

ويلفت النظر فى هذا الرسم محاولة الفنان أستخدام الظلال للتعبير عن قسمات الوجه ورسم طيات الثياب بأسلوب واقعى ويغلب على هذه الثياب اللون الأحمر ، حيث كان رهبان البوذية ببلاد الأويغور يرتدون زياً أحمر اللون.

---

(١٧) هذا الرسم جزء من تصوير جدارى وجد بأحد المعابد البوذية بمورطوق (طرفان) وهو محفوظ بمتحف الدولة ببرلين. Rowland. (B), op. cit., P. 187.

رسم جدارى يمثل بوذا الراكع [١٨]: (بازكلك ـ طرفان) القرن ٩م (لوحة رقم ٥):

وتمثل الصورة التى نحن بصددها بوذا وهو راكع على وسادة مستديرة، وقد ضم يديه امام صدره وأنحنى برأسه إلى الخلف قليلاً ، وقد أرتدى عباءة حمراء اللون واسعة الأكمام تزدان حواشيها باللون الأخضر أسفلها قميص أصفر اللون وسروال أخضر اللون أيضاً وتحيط برأسه هالة مستديرة ملونة باللون الأحمر والأخضر والأصفر على التوالى.

ويحف بالصورة من جهة اليسار أطار من الزخرفة النباتية تتمثل فى فرع نباتى متماوج تخرج منه زهور حمراء اللون ، فى حين يظهر فى الجهة اليمنى ما يشبه الستارة تزخرفها أوراق نباتية متكررة لوزية الشكل.

وتعكس هذه الصورة الجدارية لبوذا بوضوح التأثير الصينى الذى يظهر فى قسمات الوجه وطريقة تصفيف الشعر والملابس وزخارف الوسادة والستارة والأطار.

ومما هو جدير بالذكر الأسلوب الذى أتبعه الفنان فى رسم طيات الملابس فهو قريب من الواقع ويتمثل فى رسم الطيات على هيئة خطوط منسابة تشع من مركز تجمع واحد.

رسوم الرهبان المتعبدين ومانحى الهبات:

وتمتاز هذه الرسوم بكثرتها فى التصوير الأويغورى ، وغالباً ما كنا نرى هؤلاء الرهبان وقد أنتظموا فى صفوف باحجام متناسبة وذلك باللون الأزرق السماوى والأحمر القرمزى أو الأصفر ومن أمثلتها:

(١٨) كان هذا الرسم الجدارى يزين جدران أحدى المقابر بمنطقة بازكلك (طرفان) وهو الآن محفوظ بمتحف فنون وسط آسيا بمدينة نيودلهى.

Rowland. (B), op. cit. P 193.

رسم جدارى يمثل مجموعة من الرهبان البوذيين يتعبدون يعود تاريخه إلى فترة القرن (٨ - ٩م) [١٩] ، وربما يمثل هذا الرسم جزءاً من موضوع متكامل أذ من المفترض أن يكون بوذا المعلم جالساً فى مقابل هذه المجموعة من المتعبدين. (لوحة رقم ٦).

ويظهر فى هذا الرسم مجموعة من الرهبان البوذيين فى صفين يعلو كل منهما الآخر وقد ارتدى كل منهم رداء ذا لون أصفر كنارى [٢٠] مفتوح الصدر وقد ضم كل منهم يديه امام صدره وتبدو رءوسهم جميعاًحليقه، وتمسك المجموعة التى تقف فى الصف العلوى فى أيديها بأفرع نباتية (أغصان) ، فى حين رسمت الخلفية باللون البنى.

ورغم تشابه قسمات وجوه الرهبان فى هذا الرسم إلا أن تنويع لفتات الرءوس قد اكسبه نوعاً من الحيوية ، ونلحظ أعتماد الفنان فى هذا الرسم على الأسلوب الخطى وأن حاول التعبير عن طيات الثياب بشكل واقعى.

ويتضح فى هذا الرسم التأثر بالأساليب الصينية وخاصة الأسلوب الفنى الذى عرف فى عهد أسرة (تانغ ٦١٨ - ٩٠٧م) إلى جانب التأثر بالأساليب الفنية التصويرية الساسانية مثل ترتيب الأشخاص فى صفوف ، وأسلوب رسم طيات ملابس الرهبان وزخرفتها المتمثلة فى رسوم الزهور والجامات المتكررة، والتى من المحتمل أن تكون تقليداً صينياً للمنسوجات الساسانية.

(١٩) كان هذا الرسم يزين جدار محراب أحد المعابد البوذية المنحوتة فى الصخر (الكهوف) بمنطقة تقع إلى الشمال من صور جوق (قراشهر) وهو الآن محفوظ بمتحف فنون وسط آسيا بمدينة نيودلهى Rowland. (B), op. cit. P 186.

(٢٠) أطلق على هذه الجماعة من الرهبان البوذيين الذين هم من أصل نبيل جماعة التوين، ويقول المؤرخ الأرمنى كيراكوس الكنجكى عنهم " أن كلهم رهبان يحلقون الشعر واللحى ويحملون على صدورهم المآذر الصفراء وهم ينحنون لكل شئ خاصة شكمونية ومدرينو (أى سكمونى البودا وميترى). بارتولد: تركستان من الفتح العربى إلى الغزو المغولى. ص٥٥٦ حاشية ٦٢ .

ومن هذه الرسوم وصلنا أيضاً رسم جدارى يمثل مجموعة من الرهبان المتعبدين[٢١] (ربما يكونون من الرهبان المانوية) (القرن ٨ - ٩م) (لوحة رقم ٧)، ويضم هذا الرسم أربعة أشخاص يقفون فى صف واحد فى وضعية ثلاثية الأرباع وقد ضموا أيديهم أمام صدورهم.

وترتدى هذه المجموعة من الرهبان زياً متشابهاً يتكون من غطاء رأس له حاشية من الأمام ويتدلى منه ما يشبه كم الثوب خلف الرأس حتى الكتف (يذكرنا هذا النوع من أغطية الرءوس إلى حد كبير بأغطية رءوس طائفة الأنكشارية فى التصوير العثمانى) ورداء قصير الأكمام مفتوح الصدر أسفله قميص ضيق الأكمام.

وتظهر فى خلفية الرسم بقايا زخارف نباتية تتمثل فى رسوم المراوح النخيلية والوريدات، وعلى الرغم من وضوح التأثير الساسانى فى هذا الرسم والمتمثل فى طريقة ترتيب الأشخاص فى صف واحد ، وفى أسلوب رسم طيات الثياب إلا أنه يمكن ملاحظة وضوح الطابع التركى فى قسمات وجوه الرهبان والمتمثلة فى الوجه المستدير والعيون اللوزية والانف المستقيم والفم الصغير.

وهناك رسم جدارى آخر يمثل مجموعة من السيدات يقفن فى صف واحد وقد تشابكت أيديهن أمام صدورهن (صور جوق ـ القرن ٨ ـ٩م) [٢٢] لوحة رقم (٨).

ونلاحظ فى هذا الرسم من خلال أختلاف أغطية الرءوس والزى والزينة أن هذه المجموعة من السيدات اما تضم مجموعة من الأميرات وبصحبة كل منهن وصيفتها ، ويتكون زى الأميرات من قفطان أسفله رداء مفتوح الصدر

(٢١) Aslanapa (o), Türk Santı. (Istanbul - 1984) P. 16

(٢٢) Ibid. P. 18.

وغطاء رأس يشبه التاج الثلاثى ويتحلين بأقراط أو أن هذه المجموعة تضم أميرات صينيات وبصحبتهن أميرات تركيات وربما يكون هذا الأفتراض أقرب إلى الصحة خاصة وأن ملامح وأزياء وطريقة تصفيف هؤلاء الأميرات ذات طابع تركى أذ ترتدى كل منهن قفطان يغلق على الرقبة بنصف ياقة (رداء تركى) وتتمنطق بحزام أسفل البطن وتضع على رأسها غطاء رأس نصف مستدير أشبه بالقلنسوه فضلاً عن قصة ترخى بين الصدغ والأذن.

ويتضح فى هذا الرسم التأثر بالأساليب الصينية والساسانية إلى جانب ظهور الأساليب التركية الأويغورية فى الملامح والزى وطريقة تصفيف الشعر.

ومن الرسوم المسيحية النسطورية التى وصلتنا من هذه الفترة رسم جدارى من أحد الأديرة النسطورية (قوجو) القرن ٩م [٢٣] (لوحة رقم (٩)).

ويشاهد فى هذا الرسم أحد القساوسة واقفاً إلى اليسار وقد أرتدى قميصاً برتقالى اللون مفتوح من الأمام أسفله ثوب طويل معقود الوسط ذى لون بنى فاتح ومحدد باللون الأخضر ، وقد أمسك فى يده اليمنى بكاس القربان ، وفى اليد اليسرى بمنديل يتدلى إلى أسفل [٢٤] فى حين يقف أمامه إلى اليمين مجموعة من الرهبان تتكون من ثلاثة أشخاص يقفون صفاً واحداً فى وضع ثلاثية الأرباع ويرتدى كل منيم ثياب القداس المتمثلة فى حله بنية اللون فوقها قميص طويل ذى أكمام طويلة أخضر اللون له ياقة كبيرة حمراء اللون.

---

(٢٣) كان هذا الرسم يزين المدخل الغربى لأحد الأديرة النسطورية بمدينة قوجو وهو الآن محفوظ بمتحف الدولة ببرلين. Rolwand. (B.), OP.cit., P 196

(٢٤) وردت فى كتاب الكشغرى كلمة (ألاتو) وهى كلمة يفسرها الكشغرى بقوله قطعة حرير يمسك بها الرجل فى حجره لينظف بها أنفه ،ومن المعروف أن منديل الأنف لم يكن يستعمل فى العصور القديمة والمتوسطة لاعند اليونان القدماء ولاعند المسلمين ولكنه كان يستعمل منذ أقدم الأزمنة فى الصين واليابان ، و لم يستعمله الأوربيون إلا فى القرن ١٥م بعد أن عرفت حضارة الشرق الأقصى ، كما كان المنديل يستعمل قديماً فى منغوليا، ولابد أن يكون الترك قد أستعملوا المنديل فى القرن الحادى عشر ، ثم بقى لهم فيما بقى من آثار حضارة الشرق الأقصى بعد أن تقلص نفوذها.

بارتولد: تاريخ الترك فى آسيا الوسطى: ص١٣٩

وتظهر هذه المجموعة من الرهبان وقد أمسك كل منهم بكلتا يديه التى تختفى داخل الملابس بغصن شجرة.

ويعكس الأسلوب المتبع فى رسم القسيس والذى مثل بحجم كبير نسبياً مقارنة برسوم الرهبان التأثير الساسانى وخاصة فى طريقة تصفيف الشعر وفى شكل الثياب والتعبير عن طياتها ، فى حين تبدو رسوم الرهبان المنفذة بالأسلوب الخطى أقرب إلى الأسلوب الصينى.

ومن الرسوم الجدارية التى عثر عليها فى بزكلك (طرفان ـ القرن ٨ ـ ٩م)[٢٥] رسم جدارى يمثل (Dakini) أو الغول الغاضب (لوحة رقم (١٠).

ويعتبر هذا الرسم نموذجاً جيداً لأسلوب تانج فى هذه المرحلة الاخيرة من فنون وسط آسيا ، حيث تشبه طريقة تمثيل هذا الغول وحركته إلى حد كبير نماذج رسوم بوذا فى (Tun-huang).

والرسم فى مجمله متأثر بأسلوب تانج خاصة فى رسم الثياب والأشرطة التى تتطاير منها فى حركات دائرية ، إلى جانب أستخدام اللون البرتقالى والأخضر والأصفر وهى الألوان التى شاع أستخدامها فىتلوين رسوم هذه المدرسة الفنية الصينية.

الصور الشخصية:

ليس من شك فى أن فن رسم الصور الشخصية (Art of Portrait) قد ظهر بعد عام ٧٥٠م بقليل ، ممثلاً فى الرسوم الجدارية عند الأتراك الأويغور، وحتى ذلك التاريخ كان رسم الوجوه ـ كالأجسام نفسها ـ يظهرها بطريقة أو بأسلوب يقرب من كونها مصبوبة فى قالب واحد، وكان تمييز كل واحد منها عن الآخر يتم بكتابة أسمه أسفل كل صورة. ويشير العالم (فون جابيان-VonGabain) الى أن الأويغور طوروا فن التصوير وفن

---

(٢٥) محفوظ بمتحف فنون وسط آسيا بمدينة نيودلهى

Rolwand. (B.), OP.cit., P 194.

الصور الشخصية إلى حد بعيد ، وقد أمكنهم تحديد الأنماط التشريحية المختلفة للأقوام الاخرى ، ويمكن أن يلاحظ ذلك حتى فى صور الرهبان الذين ينتظمون فى صفوف على الرغم من وقفتهم وزيهم المتماثل (٢٦).

والواقع أن الكَوك ترك لعبوا دوراً بالغ الأهمية ساهم فى مولد فن الصور الشخصية ، أذ حفظ الأتراك القدامى فى ذاكرة التاريخ سجلات لأبطالهم، نقشوا فيها أسماءهم وألقابهم وأعمارهم على شواهد من الحجر عرفت بأسم بنكو أو منكو. وأصبح من المحتم أن يكون لكل بطل شاهد أو نظير من هذا النوع الذى يصبح من العسير فيما بعد أن يتغير أو يتبدل. ولعل تأثير هذه الفكرة أو هذا المفهوم عند الأويغور، هو الذى أوحى لهم فيما بعد بالأتجاه نحو فن الصور الشخصية ، وإلى جانب القدرة على التمييز بين الصور، وأبتكار فن الصور الشخصية ، فقد قدم الأويغور أبتكاراً آخر هو التطابق فى رسم صور الآلهة، وفى كل هذه المجالات أكد الأويغور تأثيرهم حتى على فن الرسم عند الصينين(٢٧).

ويمكن ملاحظة الواقعية الشديدة فى التصوير الأويغورى فى كثير من الرسوم الجدارية للأمراء والنبلاء الأويغور فى المعابد البوذية والمانوية فى صورجوق وبزكلك وهى تكشف عن براعة فى رسم الصور الشخصية.

ومن بواكير الصور الشخصية التركية التى وصلتنا رسم جدارى من أحد الكهوف بمنطقة قيزل يرجع تاريخه إلى القرن ٧م (٢٨) (لوحة رقم ١١) ، يمثل صورة شخصية لأحد النبلاء الترك ، وتعتبر هذه الصورة واحدة من مجموعة صور شخصية تمثل النبلاء الترك رسمت بامتداد مدخل هذا الكهف.

---

(٢٦) اوقطاى اصلان آبا: المرجع السابق: ص٨ وراجع اللوحات رقم ٨ ، ٩ ، ١٠ من البحث

(٢٧) المرجع نفسه والصفحة نفسها

(٢٨) محفوظ الآن بمتحف الدولة ببرلين Rowland. (B), OP. cit., P. 162.
ربيع خليفة (د.) الصور الشخصية فى التصوير العثمانى رسالة دكتوراة غير منشورة جامعة القاهرة ١٩٨١ ص٢٧١ ، ٢٧٢ لوحة رقم ٣٣٠

ويرتدى هذا النبيل الذى مثل فى وضعية ثلاثية الأرباع ثوباً يشبه القفطان مفتوح من الأمام أزرق اللون تزينه رسوم صلبان صغيرة ومتكررة ، فى حين زخرفت حوافه بأشرطة عريضة تزدان برسوم زهور متكررة أسفله رداء أصفر اللون بدون ياقة يصل إلى ما بعد الركبة بقليل ، وسروال بنى اللون ، وحذاء جلدى برقبة طويلة أشبه بالبوت أصفر اللون [٢٩] ، ويتمنطق هذا النبيل بحزام جلدى مكون من حلقات صغيرة مستديرة ، مثبت فيه سيف مستقيم طويل ، ويمسك فى يده اليمنى بزهرة ، ربما يقدمها كقربان فى حين يقبض بيده اليسرى على ما يشبه المنديل.

وأستخدم الفنان اللون الأخضر الداكن فى تلوين خلفية الرسم ، والتى تتخللها أشكال دوائر صغيرة متكررة ربما رمز بها إلى أشكال النجوم فى السماء.

وتعكس قسمات وجه هذا النبيل الملامح التركية المتمثلة فى الوجه القمرى المستدير والأنف المستقيم والفم الصغير ، وكذلك ملابسه التى تبدو تركية الطابع ، فى حين أن الأسلوب الفنى للرسم يعكس بعض الخصائص الفنية للتصاوير الجدارية التى عثر عليها بفندكستان بافغانستان [٣٠].

---

(٢٩) يذكر سعد زغلول عبد الحميد (د.): عند معرض حديثه للمظهر الخارجى للترك بأن أحذيتهم كانت من الجلد ، كما كانت أحذية قبائل الهون التركية ضخمة لاتسمح لهم بالمشى ، وهم لذلك لايقاتلون رجاله أنما يركبون خيولهم الصغيرة الحجم. المرجع السابق ص١٨٤
ويذكر دوزى أستناداً إلى قول المقريزى أن الأمراء والجنود والسلطان نفسه كانوا يلبسون أثناء حكم السلالة التركية (الجركسيه) خفافاً من الجلد البلغارى الأسود ، وأن الخفاف كانت تلبس أيضاً من قبل الرجال بعد فتح الأتراك لمصر. دوزى. المعجم المفصل بأسماء الملابس عند العرب. ترجمة أكرم فاضل (د.). بغداد ١٩٧١ ص١٢٨
بينما يشير ماير أيضاً إلى أن لباس القدم للطبقة العسكرية كان يشتمل غالباً على حذاء برقبة طويلة يطلق عليه أسم "خف" وكانت تصنع أما من الجلد الأصفر أو الأسود اللون.
ماير: الملابس المملوكية. ترجمة صالح الشيتى. مراجعة عبد الرحمن فهمى (د.) القاهرة ١٩٧٢. ص٦٣

(٣٠) Rowland (B), op. cit., PP. 116 , 117 Fig. 45 , 55

ومن أبرز الصور الشخصية التى وصلتنا من عهد دولة الأويغور الأولى صورة شخصية لأمير أويغورى رسمت على جدران أحد المعابد بمنطقة بزكلك فى طرفان منفذة بالألوان المائية (فريسكو) يرجع تاريخها إلى نهاية القرن ٨م وبداية القرن ٩م [٣١] (لوحة رقم ١٢).

وتشير الكتابة الأويغورية الموجودة على جانبى الصورة إلى هذا الأمير بما نصه " هذه الصورة الشخصية للأمير الب ارسلان المشبه بالرب ".

ويرتدى هذا الأمير الذى مثل فى وضعة ثلاثية الأرباع تفطاناً برتقالى اللون بدون ياقة ، وغير مفتوح من الأمام ، وله أكمام طويلة متسعة قليلاً يزدان بأشكال دوائر متكررة (تذكرنا بزخارف الثياب الساسانية) ويتمنطق بحزام أخضر اللون تتدلى منه أطراف جلدية ، ويضع على رأسه تاجاً (ربما يمثل تاجاً مانوياً) يذكرنا بأغطية الرءوس الصينية المعروفة بالشمسيات ، بينما يتدلى من أذنيه قرط مستدير الشكل ، وقد أمسك فى يده اليسرى بباقة من الزهور يقدمها كقربان أو هبة لمحراب المعبد.

ويحيط بصورة الأمير من الجانبين رسم لستارة مطوية حمراء اللون ، رسمت طياتها بشكل واقعى ، فى حين أستخدم الفنان اللون الأصفر فى عمل الخلفية.

وتعكس ملامح وجه هذا الأمير الأويغورى والمتمثلة فى الوجه المستدير والعيون اللوزية والأنف الطويل المستقيم والفم الصغير ، وكذلك اللحية والشارب ، وطريقة تصفيف شعر الرأس على هيئة خصلات وضفائر طويلة تنسدل على الأكتاف خلف الرأس مميزات وخصائص الأتراك فى آسيا الوسطى.

وتدل هذه الصورة الشخصية الأويغورية دون شك على براعة الرسامين الأويغور فى عمل الصور الشخصية ، وأظهار التفاصيل الدقيقة ، ويمكن ملاحظة ذلك فى الخطوط التى أستخدمت فى رسم الوجه والأيدى وطيات الستارة ، وهى تكشف عن أسلوب فنى عال ومتميز.

---

(٣١) Aslanapa (o), Türk Sanatı, P. 19,
Rowland (B.), op. cit., P. 195,
ربيع حامد خليفة (د.). المرجع السابق. لوحة رقم ٣٢٩.

رسوم الحيوانات والطيور:

كشفت البعثة الألمانية فى منطقة (طوياق) بواحة طرفان عن رسم جدارى يمثل افريزا من رسوم رءوس الخنازير[٣٢] التى مثلت داخل دوائر تزخرف أطاراتها حبات اللؤلؤ (٨م) شكل رقم (٢) فى حين زينت مناطق تماس الدوائر الكبيرة بدوائر صغيرة يزخرف أطاراتها أيضاً حبات اللؤلؤ وبداخلها رسوم أهلة.

وتبدو رسوم هذا الأفريز وكأنها مقتبسة تماماً من زخارف وتصميمات المنسوجات الساسانية وليس هذا الأمر بمستغرب أذ كانت المنسوجات الساسانية معروفة ومنتشرة فى منطقة التركستان الغربية وحتى حدود الصين ، ومما يؤكد ذلك العثور فى جبانة طرفان المعروفة (باستانا) على قطعة من المنسوجات الحريرية الساسانية [٣٣] تزدان برسم رأس خنزير داخل دائرة محاطة بأطار من حبات اللؤلؤ وهى تشبه إلى حد كبير الرسم الجدارى السابق (لوحة رقم ١٣).

ومما هو جدير بالذكر أن رسوم أفاريز رءوس الخنازير سبق وأن عثر على نماذج منها فى منطقة وادى باميان (شكل رقم ٣) وفى افراسياب (سمرقند) (شكل رقم ٤)، كما وصلنا رسم جدارى آخر من قيزل يمثل افريزاً من رسوم طائر البط [٣٤] والتى مثلت وهى تمسك فى مناقيرها بما يشبه

---

(٣٢) يذكر رولاند أن رأس الخنزير تمثل رمزاً لآله النصر فى الديانة المزدكية (الزرادشتيه)
Rowland. (B). OP. cit., P.91
فى حين يشير ارسفان إلى أن الأتراك القدماء قسموا أرضهم وسمائهم إلى أربع مناطق من خلال حيوان يرمز إليها وكان الشمال يمثله الخنزير البرى.
Arseven (C.E) OP. cit.P.15

(٣٣) كانت هذه المنسوجات توضع على وجه المتوفى وهى نسيج حريرى لحمته من نسيج قطنى متين مضلع ، وهذه القطعة محفوظة بالمتحف الوطنى بمدينة نيودلهى (مجموعه ستين) طولها ٢٥،٥سم وعرضها ٢٣،٥سم ترجع إلى القرن (٦ -٧م)
Rowland. (B)., OP. cit., PP. 90 , 91

(٣٤) كان هذا الرسم الجدارى يزين جدران أحد الكهوف بمنطقة قيزل (طرفان) محفوظ الآن بمتحف الدولة ببرلين. يرجع تاريخه إلى القرن ٧م
Ibid. P. 160

القلادة وتتطاير من أعناقها الأشرطة داخل دوائر تزخرف أطاراتها حبات اللؤلؤ، وتزدان الدوائر الصغيرة التى تقع عند مناطق تماس الدوائر الكبيرة بحبات اللؤلؤ ورسوم الأهلة ، فى حين زينت المساحات بين الدوائر الكبيرة بزخارف نباتية تتمثل فى ثلاث وريدات. (لوحة رقم ١٤).

وليس من شك فى أن هذه الرسوم التى عثر عليها فى طرفان وقيزل أو فى باميان وافراسياب (سمرقند) لتدل على أن المنسوجات الساسانية وما أشتملت عليه من زخارف وتصميمات كانت تستخدم كنموذج من قبل الرسامين فى المنطقة الممتدة من التركستان الغربية وحتى حدود الصين.

رسوم وتصاوير المخطوطات الأويغورية:

يكشف لنا ما تبقى من التصوير الأويغورى وعلى وجه الخصوص تلك الصفحات المذهبة من الكتب المانوية عن خصائص ومميزات هذا الفن من حيث الموضوع والأسلوب الفنى. وتكاد ترجع معظم هذه الرسوم والتصاوير إلى فترة إزدهار دولة الأويغور الأولى (٧٤٥م ـ ٨٤٠م/١٢٨هـ ـ ٢٢٦هـ) وبالتحديد إلى الفترة التى تحول فيها الأويغور إلى الديانة المانوية. وذلك ما بين سنة (٧٦٢م /١٤٥هـ) فى فترة حكم بوغوقاغان وسنة (٨٤٠م / ٢٢٦هـ) حينما تشتت الأويغور بعد أحتياج القرغيز لدولتهم.

وأغلب هذه الأعمال الفنية التصويرية عثر عليها داخل بقايا المبانى والمعابد فى منطقة طرفان وبصفة خاصة فى مدينة قوجو أو قراخوجا بمنطقة وسط المدينة ، حيث عثر على العديد من الخطوطات والأوراق المانوية التى كتبت بالأبجدية الصغدية والأويغورية والمانوية، وتعتبر هذه المجموعة واحدة من أفضل مجموعتين من التصاوير الأويغورية ، وقد عثر عليها على هيئة رزم أو صرر ملقاه فى أرضيات الغرف [٣٥].

(٣٥) Monneret de villard (ugo), The Relation of Manichaean Art to Iranian Art, in pope (A.U) survey of persian Art, V. III P. 1820.

كما عثر أيضاً فى المبانى التى تقع فى شرق المدينة وعلى وجه الخصوص داخل الحجرة المزخرفة من الداخل بالرسوم الجدارية والتى عرفت بأسم المكتبة (٣٦). على مجموعة أخرى من المخطوطات وقطع المنسوجات المطرزة والمزدانة بالرسوم والصور.

أما بقايا المبانى فى الجزء الجنوبى الغربى من المدينة والتى تتكون بصفة أساسية من مجموعة من الأديرة البوذية ، فقد عثر بداخلها على الكثير من المخطوطات فى حالة جيدة بعضها بوذى والآخر مانوى إلى جانب بعض الأوراق الكبيرة المطوية المزدانة بتصاوير وهى تعتبر من أفضل وأجمل ما عثر عليه من رسوم فى منطقة طرفان (٣٧).

(٣٦) تمثل البقايا المعمارية التى عثر عليها بمدينة قوجو رغم ما تعرضت له من تهدم ودمار كبيرين بفعل عوامل الزمن وتعدى الأنسان أهمية كبيرة من الناحية المعمارية حيث لاتزال المعابد البوذية تحتفظ بعناصرها ومكوناتها المعمارية الأساسية فى حين كانت المعابد المانوية أكثر تخريباً ، ولا نستطيع أن نقرر أذا ما كانت تشبه المعابد البوذية أم لا ! وأن أمدنا مخطوط هام عثر عليه فى (Ton, Huang grottoes) بمعلومات أكثر صراحة ووضوحاً عن المعابد المانوية وأقسامها وذلك فى الفصل الخامس منه تحت عنوان قواعد وقوانين بناء الأديرة حيث نجده يقسمها إلى خمسة أقسام هى أـ غرفة المكتبة والصور المقدسة ب ـ غرفة الوثائق والرسائل جـ ـ غرفة العبادة والأعتراف د ـ غرفة الدرس (الدروس الدينية) هـ ـ غرفة الرهبان ، ويرتبط تقسيم الغرف إلى خمس بالنظام المانوى المبنى على العدد خمسة ، ونلحظ أن هذا الطراز من المبانى لا يتوافق مع الأديرة البوذية أو المسيحية ، ويشير هذا المخطوط إلى أن مجموعة المخلصين (المتعبدين) يعيشون معاً ليمارسوا بحماس حياة الفضيلة وهم معاً يكونون المعبد ، فالمتعبدون لا يستطيعون بناء منازل أو دور أو مطابخ أو محلات خاصة.

Monneret de villard (ugo), op. cit., PP. 1821, 1822.

(٣٧) Ibid, PP. 1821.

وتعتبر هذه البقايا القليلة من المخطوطات والصور الأويغورية المانوية ذات أهمية كبيرة فى دراسة خصائص التصوير الأويغورى فى هذه الفترة خاصة أذا وضعنا فى أعتبارنا تعرض كثير من الكتب والأوراق والمخطوطات المانوية للتدمير والحرق سواء فى أيران نفسها بعد موت مانى ومعارضة مذهبه أو فى بعض البلاد الآخرى التى هاجر إليها أتباعه بعد تعرضهم للأضطهاد مراراً.

وقد ذكر هذه الحقيقة (Saint Augutine) بقوله " أن وصاياك عديدة ومتنوعة ومكلفة (يقصد بذلك مانى) " وتحرق كل هذه المخطوطات الفخمة والنصوص المتأنقة الرائعة والمجلدة بجلود فاخرة (٣٨).

ويشير مصدر صينى أيضاً عند حديثه عن الأضطهاد الذى وقع للمانويين فى الصين سنة (٢٣١هـ / ٨٤٦م) إلى ذلك الأمر بأن مجموعة من طبقة الموظفين الرسميين قد قاموا بجمع بعض الكتب والرسوم المانوية وأحرقوها فى الطريق العام(٣٩)، ولاشك أن تحديد كتب أو رسوم بعينها يدل على أهميتها، وفى نفس الوقت يؤكد لنا أن المانوية فى الصين كانت تلقى معارضة شديدة من قبل كهنة الديانة البوذية.

ويحدثنا أيضاً ابن الجوزى فى كتاب المنتظم بأنه فى سنة (٣١١هـ / ٩٢٣م) أحرقت على باب العامة ببغداد صورة مانى وأربعة أعدال من كتب الزنادقة فسقط منها ذهب وفضة مما كان على هذه الكتب وكان له قدر (٤٠).

ويفهم من الروايات السابقة أيضاً أن بعض الكتب والمخطوطات المانوية المزوقة بالتصاوير ظلت موجودة حتى القرن (٤هـ /١٠م) بل وحتى القرن (٥هـ /١١م) أذ يذكر أبو المعالى محمد بن عبيد الله فى كتابه " بيان الأديان " الذى وضعه فى مدينة غزنة سنة (٤٨٥هـ / ١٠٩٢م) أنه كان يوجد فى خزانة مدينة غزنة مخطوط من عمل مانى أو ينسب إليه.

ومن المعروف أن مانى كان مصوراً بل وأعتبره البعض من أعظم المصوريين الأيرانيين(٤١) ونسب إليه إلى جانب توضيح المخطوطات بالصور القيام بعمل رسوم بعض المعابد المانوية.

(٣٨) Monneret de villard (ugo). op. cit., P. 1824.

(٣٩) Ibid P. 1824, in the Hsin T, ang chu, chap. 217 Fol. 2.

(٤٠) أحمد تيمور: التصوير عند العرب القاهرة ١٩٤٢ ص١٨٩
حسن الباشا (د.). المرجع السابق ص٦٦

(٤١) ديماند: الفنون الإسلامية: ترجمة أحمد عيسى القاهرة ١٩٨٢ ص٤١

وقد أمكن من خلال ما عثر عليه من رسوم وتصاوير مانوية التعرف على فن الكتاب عند الأتراك الأويغور، والمواد التى كانت تستخدم فى عمل المخطوطات والصور والجلود ، ذلك أن المانويين كانوا دائماً يولون أهتماماً كبيراً بزخارف كتبهم ، وأنهم كانوا ينفقون الأموال الطائلة للحصول على الورق الأبيض الجيد ، والأحبار الجيدة وخاصة السوداء منها فضلاً عن أستخدامهم لميرة الخطاطين (الكتّاب).

ويعتبر الورق المستخدم فى الكتب المانوية مقارنة بغيره من أفضل الأنواع، وكان هذا الورق الذى يعرف فى تركية بأسم (Keqde) يصنع فى بعض المراكز الأويغورية ، أو يستورد من الصين (٤٢) ، وقد عرف منه فى هذه الفترة أنواعاً مختلفة منها:

أ - ورق أبيض ناصع البياض كان يدخل فى صناعته أحياناً القنب الهندى (٤٣).

ب - ورق أبيض يصنع على هيئة لفائف تطوى ، كان يدخل فى صناعته خيوط القطن وأحياناً خيوط القنب الهندى.

ج - ورق البرشمان أو البرشمنت: وهو ورق نفيس شبيه بالرقوق صالح للكتابة عليه يصنع من جلد رقيق للغاية.

(٤٢) Esin (E). The Bakshi in 14 th to 16 th centuries. (The Arts of the Book in Central Asia) London 1979. P. 282

(٤٣) كان هذا النوع من الورق يصنع من نبات القنب الذى تبلغ أقصر سيقانه طول عود القصب الفارسى ، وقد تكسر أعواد القنب وتبرى حتى تدق ، ثم تصنع منها أحبال تستخدم فى توجيه السفن وحينما تفقد قوتها تباع لمصانع الورق لتصنع منها هذه المادة ، وتتوقف جودة الورق على رطوبة الأرض التى يصنع عليها والفصل من السنة التى يصنع فيها ، وكذلك على درجة نقعه فى ماء الجير والعناية بغسله ونقاء الماء الذى يستعمل فى ذلك ، ونضج النبات المستعمل ومقدار صقل الورق نفسه بحكه من الجهتين بالزجاج ، وأجوده ما صنع فى فصل الربيع. أورد هذا النص. محمد على حامد بيومى (د.). الطغراء العثمانية رسالة ماجستير غير منشورة مخطوط بجامعة القاهرة ١٩٨٥ ص٤٢٢. نقلاً عن تلخيص ناقلوا كتاب جامع التواريخ لرشيد الدين إلى العربية.

وإلى جانب عمل الرسوم والصور على الورق ، فقد عرف الأتراك الأويغور أيضاً الرسم على النسيج المصنوع من الحرير وعلى الجلود.

وغالباً ما أتخذت المخطوطات الأويغورية هيئة الكتاب والقليل منها ما أتخذ شكل لفافة (رول) ، وهى فى العادة كانت تجلد بجلود يتم أعدادها وزخرفتها يدوياً أو بواسطة أدوات يضغط بها على الجلد.

وقد كشف فون لوكوك بين المخطوطات المانوية التى وجدت أثناء التنقيب فى أطلال مدينة قوجو عن قطعتين من جلود الكتب نسبهما إلى الفترة ما بين القرن (٦-٩م) ، وثمة صلة ظاهرة بين زخارف هاتين القطعتين وأساليبهما الصناعية ، وما نعرفه عن زخارف جلود الكتب القبطية وأسلوب صناعتها ، الأمر الذى يرجح معه أن تجليد الكتب فى التركستان الشرقية ، قد تأثر بجلود الكتب القبطية ، ولعل نشأة هذه الصلة كانت على يد المسيحيين النساطرة الذين أنتشرت جماعاتهم فى الشرق الأوسط والشرق الأدنى منذ تأسيس كنيستهم ، والراجح أيضاً أنهم أدخلوا صناعة التجليد إلى أيران [٤٤].

أما عن الأحبار فقد أستخدم الأويغور نوعاً جيداً من الحبر الأسود فى عمل الرسوم إلى جانب أستخدامه فى الكتابة ، وخاصة العناوين أو أجزاء من النصوص ، فى حين أستخدمت أحبار أخرى ملونة فى الكتابة أيضاً مثل الحبر ذى اللون البنى الداكن أو اللون البرتقالى والمعروف (بحبر السبيدج) ، إلى جانب الأحبار الزرقاء والحمراء والخضراء اللون.

وكانت الكتابات الأويغورية تنفذ فى البداية بواسطة الفرشاه ، وهو أسلوب أخذه الأتراك الأويغور عن الصينين ، ثم أهمل أستخدام الفرشاه بعد القرن الثامن الميلادى وأصبح القلم الخشبى الذى كان يصنع من أغصان الشجيرات والمسمى فى تركية (utch) هو الأداة المفضلة لدى الكتاب الأويغور فى تدوين الكتابات المتصلة والمنفذة بجميع أنواع الخطوط [٤٥].

(٤٤) زكى محمد حسن (د.). أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية. بغداد ١٩٥٨. ص٥٥٦

(٤٥) Esin (E), op. cit., P. 282, Monneret de villard (ugo) op. cit., P. 1824

وفيما يتعلق بأسلوب صناعة الصور عند المانيين فليس بين أيدينا وثائق أو نصوص تشير إلى ذلك ، وأن كان من المرجح أن السطح الذى سيتم الرسم عليه كان يصقل جيداً فى البداية ، ثم تأتى بعد ذلك مرحلة تحديد الخطوط الخارجية للرسم بواسطة الحبر الأسود أو الأحمر ، ثم تملئ المساحات بعد ذلك بالألوان ، كما كان التذهيب يستخدم فى زخرفة بعض أجزاء الرسم.

وتتمثل الألوان الأساسية المستخدمة فى الرسوم والتصاوير المانوية الأويغورية فى اللون الأحمر والأزرق الداكن ، والأصفر بدرجاته المختلفة ، والأخضر وأن كان هذا اللون أقلها ظهوراً ، ويلاحظ أن الألوان المستخدمة كانت تذاب فى وسط راتينجى ، حيث تشاهد الرسوم المنفذة بالحبر أسفل الألوان بوضوح [٤٦] ، وكان لبعض هذه الألوان مخزى ودلالة رمزية مرتبطة بالعناصر المستخدمة وخاصة اللون الأحمر ، وهى وهى عادة مستوحاه من الصينين وأن لم تكن تماثلها تماماً.

وعادة ما كان يتخلل الرسوم والتصاوير بعض النصوص الكتابية بالخط الأويغورى ويبدو أن الكتابة قد أعتبرت جزءاً من التصويرة ، بل أننا نجدها فى بعض الأحيان تقطع الرسوم بل وتحجب أجزاء منها.

مشكلة تأريخ صور المنمنمات الأويغورية:

تعرض لهذه المشكلة (Monneret De Villard (UGO))[٤٧] بشئ من التفصيل حيث يذكر أنه من الصعب تحديد تأريخ صور المنمنمات الأويغورية، فقد أرجعت دون الأعتماد على أسس علمية إلى فترات مختلفة فى الفترة مابين القرن السابع والحادى عشر الميلاديين، ألا أن الأفتراض

(٤٦) Esin (E), OP. cit., P. 282,

(٤٧) Monneret de villard (ugo) op. cit., P.P. 1825,1826

بأن أفضل المنمنمات وأكثرها دقة يرجع تاريخها إلى الفترة التى كان فيها المذهب المانوى فى أوج عظمته تحت حكم الأويغور ، وأن أضعف هذه المنمنمات يرجع تاريخها إلى الفترة التى كانت فيها العقيدة المانوية تترنح بعد سقوط العاصمة قوجو ، يعتبر هو الأفتراض الأكثر صحة ، بل ويعطينا أسس وقواعد عامة يمكن أستخدامها بشكل جيد فى دراسة هذه الصور.

كذلك فأن الكتابات المصاحبة لهذه المنمنمات لم تساعد كثيراً فى حل هذه القضية وأن كان بعض هذه الكتابات التى عثر عليها فى الفترة التركية الوسيطة والصغدية قد أمكن دراستها وتقييمها مؤخراً.

كما نلاحظ أيضاً أن الدراسة التحليلية للأساليب الفنية المتبعة فى عمل هذه المنمنمات لم تقدم العون الكبير بسبب عدم توافر المصادر ، فنجد على سبيل المثال أن أحدى هذه المنمنمات والتى ربما تكون قد أنجزت فى الفترة ما بين سنة (١٧٣هـ - ٢١٨هـ/٧٨٩م - ٨٣٣م) وعليها كتابة تشير إلى ألقاب القاغانات الأربع فى دولة الأويغور ، إلا أن هذه الكتابة تتناقض واللغة التى كتبت بها بقية النصوص الموجودة على المنمنمة.

وحتى لو سلمنا بأن هذه المنمنمات تعود إلى فترة القرنين الثامن والتاسع الميلاديين فأن مهمة تحديد الأصول والاطر العامة لهذا الفن وعناصره البنائية تصبح أكثر صعوبة حيث نجد العديد من النماذج المعاصرة التى تتشابه وهذه المنمنمات.

وتصبح مهمة تحديد تأريخ هذه المنمنمات أكثر بساطة أذا ما أستثنينا نموذجين منها يظهر فيهما السمات والخصائص الفنية الصينية بوضوح ، (ربما تكون أصولها بوذية) وفيما عدا ذلك فأن معظم النماذج الآخرى متجانسة من حيث الأسلوب ويعتقد أنها تمثل أسلوب المدرسة المانوية.

ومع ذلك فأننا لايمكن أن نغفل التأثير البوذى فى هذه الفترة ، حيث نلحظ فى بعض المنمنمات التى عثر عليها فى قوجو بعض خصائص وسمات

المنمنمات البوذية ، فقد كان اللون المستخدم فى خلفية الصور والرسوم فى كل من الفن البوذى والمانوى هو اللون الأزرق الفيروزى ، كما نلحظ أن الشخوص فى الرسوم الجدارية بالمعابد المانوية وكذلك بعض رسوم المنمنمات هى ذاتها شخوص بوذية ، بل أننا نجد أحياناً أن هذه الشخوص تبدو وكأنها تقليداً تاماً لأشكال الشخوص التى وجدت فى معبد بزكلك.

وإلى جانب التأثير البوذى يظهر فى هذه المجموعة من المنمنمات الأويغورية المانوية التأثير الساسانى ، حيث تشاهد بكثرة الأشرطة الساسانية المزخرفة بحبات اللؤلؤ ، إلى جانب أستخدام بعض العناصر التى كنا نجدها محفورة فى عقد طاق بستان والذى يعود تاريخه إلى فترة خسرو الثانى (٥٩٠ ـ٦٢٨م).

وليس هناك ما يدعو إلى الدهشة من وجود مثل هذه العلاقة بين الفن الساسانى والفن المانوى ، فلقد أتت المانوية من أيران ، ثم أنتشرت فى مناطق كثيرة حيث ظهر تأثيرها القوى والعميق فى منطقة وسط وشرق آسيا بل أنه يمكن تتبع آثارها إلى أبعد من ذلك فى كوريا وجزر اليابان.

كما يتضح أيضاً فى بعض تصاوير هذه المجموعة من المنمنمات التأثير المسيحى النسطورى حيث قام النساطرة بتوضيح عدد من المخطوطات بالصور ، كما تشير إلى ذلك مصادر القرن ٩م أذ يذكر (توماس مارجا Thomas Marga) فى تاريخه عن الأديرة أن المخطوطات فى دير (Adiabene) كانت توضح بحروف مذهبه.

وعلى الرغم من وجود عدد قليل من المخطوطات السريانية التى ترجع إلى فترة ما قبل القرن ٩م ، إلا أنه يمكننا أن نلحظ وجود بعض التشابه بينها وبين المخطوطات المانوية من حيث أستخدام الأحبار الملونة فى الكتابة إلى جانب كتابة بعض الحروف بالذهب ، ووضع التصاوير فى نفس صفحة الكتابة مما يجعل العلاقة بينها وبين النص واضحة للقارئ ، ومع ذلك فأننا لانستطيع أن نجزم بوجود علاقة قوية بين النساطرة والمانويين.

نماذج من تصاوير المخطوطات الأويغورية:

أولاً: تصاوير تمثل موضوعات دنيوية:

تصاوير الكتبة: ومن أمثلتها تصويرة تمثل مجموعة من التلاميذ فى مجلس علم ، أو مجموعة من الكتبة المانويين (٤٨).(لوحة رقم ١٥) ومثلت هذه المجموعة من الكتبة داخل مبنى يقع فى حديقة (كرمه) حيث تظهر أشجار العنب أعلى التصويره بسيقانها الرفيعة وقد تدلت منها عناقيد العنب.

ويجلس هؤلاء الكتبة فى هذه التصويره بجوار بعضهم فى هيئة صفين يعلو كل منهما الآخر ، ويتخلل خلفية الصورة الملونة باللون الأزرق الداكن طاقات مفتوحة أشبه بالنوافذ ، وقد أمسك كل منهم بقلم فى يده اليسرى يستخدمه فى الكتابة على صفحة منشورة أمامه موضوعة على مناضد مستطيلة مغطاه بمفارش من القماش الملون باللون البرتقالى والأزرق. ويرتدى هؤلاء الكتبة ثياباً بيضاء ، وقد تشابهت قسمات وجوههم وطريقة تصفيف شعرهم الذى يمتاز بقصره ، وأن بدا بعضهم وقد أطلق لحيته فى حين يبدو البعض الآخر بدون لحى.

ويتخلل الصورة نص كتابى بالخط الأويغورى بشكل رأسى داخل مستطيل يقسمها إلى قسمين ، ونلاحظ أن الكتابه فى معظم الصور الأويغورية قد شكلت جزءاً مهماً من التصويرة وكان الفنان يحرص على الربط بينها وبين بقية عناصر التصويرة.

ورغم بساطة الخطوط التى أعتمد عليها الفنان فى التعبير عن موضوعه إلا أن التصويرة مفعمة بالحيوية وتدل على البراعة فى طريقة توزيع العناصر وأستخدام الألوان، وبها ميل نحو الواقعية يتضح فى أسلوب رسم طيات ملابس الرهبان، وطيات المفارش التى تتدلى من على المناضد، وحبات عناقيد العنب الحمراء اللون وذلك عن طريق أستخدام الفنان للتدرج اللونى.

---

(٤٨) Aslanapa (o.) Türk Sanati. PP. 21,23

ونلمح فى هذه التصويرة بعض التأثيرات المسيحية التى يبدو أنها جاءت عن طريق التأثر بتصاوير المخطوطات السريانية.

ومن تصاوير الكتبة وصلتنا أيضاً صورة أخرى تمثل أثنين من الكتبة البوذيين ينتظران ما سوف يملئ عليهما من ثالث [٤٩] (لوحة رقم ١٦) مثل أحدهما فى وسط الصورة بينما مثل الآخر فى الركن الأيسر من الصورة ، فى حين مثل الشخص الثالث الذى يقوم بالأملاء فى الركن الأيمن من الصورة وهو جالس الجلسة الشرقية على فراش دائرى مفصص الحواف، وقد أمسك بين يديه بكتاب أو صفحة منه، ومرتدياً رداء أشبه بالقفطان مفتوح الصدر واسع الأكمام، وقد أطلق شعر لحيته وشاربه وكذلك شعر رأسه الذى ينسدل على الأذن بينما صففت مقدمته على هيئة طرفين على شكل بيضى فوق قمة الرأس أشبه بالفيونكة وهى تذكرنا بتصفيفات الشعر فى رسوم وصور البوديساتفا البوذية.

أما الكاتبان فقد مثلا وهما يجلسان الجلسة الشرقية على فرش تشبه فى شكلها العام السجاجيد أذ أنها تحتوى على ساحة وأطار [٥٠]، وقد أرتدى كل منهما غطاء رأس على شكل الناقوس ، وثوب طويل مشدود الوسط ، ويقوم الكاتب الذى يجلس فى وسط الصورة بالكتابة على فخديه ، فى حين يقوم الكاتب الآخر الذى يجلس فى الركن الأيسر من الصورة بالكتابة على المنضدة.

والصورة تخلو من الخلفية وأعتمد الفنان فى تنفيذها على الرسم بالحبر بواسطة الفرشاة ويتضح فيها التأثر بالأساليب الصينية والبوذية وخاصة أغطية الرءوس وطريقة تصفيف الشعر والملامح.

---

(٤٩) Esin (E.), OP. cit., PL. 158

(٥٠) أكتشفت فى منطقة آسيا الوسطى بعض قطع السجاد الوبرى المعقود مما يدل على أن جذور فن صناعة السجاد تعود إلى هذه المنطقة بل أنه يلاحظ وجود تشابه بين القطع المكتشفة والسجاد السلجوقى والتركمانى.

Yetkin (s) Turk Hali Sanati, Istanbul 1974, PP. 27,28

رسوم الحيوانات: ومن أمثلتها رسم يمثل مجموعة من الخيول البرية [٥١] (لوحة رقم١٧) ورغم تعرض جزء كبير من هذا الرسم للتلف إلا أن الجزء المتبقى منه والذى يظهر فيه مجموعة من الخيول البرية ممثلة وهى تعدو كاف لأظهار مقدرة الفنان الأويغورى فى رسم الحيوانات والعناية بالتعبير عن أعضائها بمهارة وواقعية ملحوظة ، وهذا الأمر يمكن ملاحظته أيضاً فى رسوم الحيوانات التى تظهر فى بعض الرسوم الجدارية التى عثر عليها بمدينة " قوجو " مثل الفيلة والخيول والجمال والماعز حيث نجدها قد صورت بواقعية شديدة.

ثانياً: تصاوير تمثل موضوعات دينية:

تصاوير تقديم الهبات: ومن أمثلتها صورة تمثل أحد النبلاء وهو يقدم باقة من الزهور هبة للمعبد [٥٢] (لوحة رقم١٨) وقد أرتدى ثوباً طويلاً برتقالى اللون تزخرفه وريدات كبيرة متكررة ويتمنطق بحزام تتسدل منه أشرطة تزدان بزخرفة تشبه زخرفة جلد النمر ومثبت فيه ما يشبه الشارة ، ويضع هذا النبيل على رأسه تاج ثلاثى يشبه أشكال التيجان الصينية فى حين تنسدل خلف رأسه وعلى كتفه ما يشبه العصابة ، ويلبس حذاء أسود من الجلد برقبة طويلة يشبه البوت[٥٣].

وأستخدم الفنان اللون الأصفر الكنارى فى عمل خلفية الصورة والتى يحيط بها من أعلى أطار من حبات اللؤلؤ يوجد أعلاه بناء ذو سقف جملونى يزدان بصورة بوذا الجالس تحيط برأسه هالة وبكامل جسمه هالة اخرى بهيئة قوس قزح وذلك على خلفية ذات لون أزرق فاتح (سماوى) ، وأغلب الظن

(٥١) راجع حاشية رقم ١١ من نفس الفصل

(٥٢) Aslanapa (o), Türk sanati, PP. 12,23

(٥٣) راجع حاشية رقم ٢٩ من نفس الفصل

أن الفنان قصد من وراء ذلك أن يرمز إلى المعبد البوذى (٥٤) ومحرابه الذى يقدم فيه هذا النبيل قربانه.

وتدل ملامح وجه هذا النبيل وكذلك لون شعر رأسه وشاربه وحواجبه ولحيته المائل إلى البياض على تقدمه فى السن ، كما تدل عيونه المفتوحة فى شكل اللوزة على ملامح تركية.

وقد أظهر المصور فى هذا العمل عناية خاصة فى التعبير عن الصفات الجسمانية فجاءت الصورة وكأنها أقرب إلى الصورة الشخصية ، ورغم وضوح التأثير الصينى إلى جانب التأثير الساسانى فى بعض التفاصيل إلا أن الأسلوب الأويغورى يتجلى بوضوح فى المقدرة على تمثيل ملامح الوجه بأسلوب معبر يوحى بالمهارة الفنية وكذلك التعبير عن الملابس وطياتها بشكل واقعى ، ويدلنا ذلك على أن الفنانين الأويغور كانوا يحاكون فى أعمالهم الطبيعة أى أن الواقعية لعبت دوراً كبيراً فى فن التصوير عندهم.

وتكشف لنا مجموعة من الصور الدينية الأويغورية عن وجود بعض التأثيرات البوذية ومن أمثلة ذلك صورة تمثل عذاب (هيركندرا ــ Haricandra) (٥٥) من أجل العقيدة ويتضح ذلك فى أشكال الملابس ، وطريقة تصفيف الشعر ، والهالات حول الرءوس ، وأسلوب وطريقة الجلسة المتمثلة فى الجثو على الركبتين ووضع الأيدى أمام الصدر.

ومن أمثلتها أيضاً صورة فريدة تمثل " السيد المنتظر أو بوذا القادم صاحب الرحمة اللامتناهية والمعروفة بصورة (أفالوكيسفارا ذو الأحد عشر رأساً - Avalokitesvara) (٥٦) (لوحة رقم١٩) وقد رسمت هذه الصورة

---

(٥٤) يذكرنا أستخدام الفنان لشكل السقف الجمالونى/أو المخروطى فى هذه الصورة بعمارة المعابد البوذية المتعددة الطوابق وذات الأسقف المخروطية الشكل.

(٥٥) Esin (E.) OP. cit., PL. 159

(٥٦) Rowland. (B.) OP. cit., PL. 197

على قطعة من النسيج الحريرى (عبارة عن جزء من رآية أو علم) ، بأسلوب يتطابق تماماً مع الأسلوب التصويرى السائد عند الماهايانا [٥٧] ، أو أسلوب منطقة طرفان[٥٨].

ويعكس الأسلوب المتبع فى رسم هذه الصورة والقائم على الأعتماد على الخط واللون المسطح التأثر بأسلوب أسرة تانج الصينية المتطور والمتأثر بشكل أساسى بالنماذج الهندية. وقد عثر أيضاً فى منطقة " طوياق " على رسم لبوذا المنتظر منفذ على الخشب يرجع إلى فترة القرن ٩م أو ما قبلها بقليل أتبع فى عمله نفس الأسلوب السابق.

ويمكن مقارنة هذه الصورالتى تمثل بوذا المنتظر والتى عثر عليها بطرفان أو طوياق بصورة أخرى جدارية ترجع إلى فترة القرن ٨م فى (Hôryuji) بمنطقة (نارا - Nara) ربما كانت من أقدم صور أفالوكيسفارا ذى الأحد عشر رأساً[٥٩].

---

(٥٧) كان مصير العقائد البوذية مثل مصير غيرها من العقائد ، فقد أختلف أتباع بوذا فى فهمها وتأويلها و لم يلبث الخلاف أن أشتد بينهم فأنقسموا فريقين ، فريق الهينايايا، وفريق الماهايانا (أى المركبة الكبرى) ، وعلى الرغم من أختلاف هذين الفريقين فى مسائله التفصيلية فقد أجمعا على الأعتقاد بأن بوذا آخر سيظهر فى المستقبل ، وكانت حجتهم فى ذلك ما روى عن زعيمهم بوذا جوتاما فقد قال لصديقه " آنادا " لست أنا أول بوذا يظهر فى الأرض ولن أكون آخر بوذا فيها بل سيظهر فى أفق العالم فى الوقت المقدر بوذا آخر مقدس يشع نوراً وهاجاً ويفيض حكمة ورشاداً وتتدفق من بين يديه ينابيع البشر والسعادة. راجع حامد على عبد القادر: المرجع السابق. ص١٠٣

(٥٨) عثر على هذه القطعة من المنسوجات المصورة بمنطقة طرفان وهى ترجع إلى فترة القرن ٨م ويحتفظ بها متحف برلين ويبلغ طولها ١٤سم.

Rowland. (B.) op. cit., P. 191, PL. 196

(٥٩) Ibid P. 191

ومن أمثلة هذه المجموعة من التصاوير الدينية الأويغورية صورة تمثل بوذا جالساً فوق عرش اللوتس من القرن الثامن أو التاسع الميلاديين [٦٠] (لوحة رقم٢٠) وقد أحاطت برأسه هالة مستديرة فى حين تظهر خلفه هالة كبيرة تحيط بجسمه ملونة بألوان تشبه ألوان الطيف أو قوس قزح وهو يضع يديه وكفيه أمام صدره.

ويتضح التشابه بين هذه الصورة وصورة بوذا الصينى من القرن التاسع الميلادى الذى مثل أيضاً وهو جالس فوق عرش اللوتس قابضاً بيده اليمنى على الصاعقة (فاجرا) ومن تحت عرشه حامياً العقيدة البوذية " فاجرايانى" وعلى رأس كل منهما هالة من اللهب [٦١] (لوحة رقم ٢١).

(٦٠) ثروت عكاشة (د.) : التصوير الإسلامى الدينى والعربى بيروت ١٩٧٤ لوحة رقم ٣٢

(٦١) المرجع نفسه ص٨١ لوحة رقم ٣٣

الفصل الثالث

أثر الاساليب الفنية للتصوير الأويغورى على التصوير الإسلامى

منذ القرن (٢هـ / ٨م) وحتى القرن (٩هـ / ١٥م)

اعتاد كل من يدرس التصوير الإسلامى الإشارة إلى المصادر الفنية التى استمد منها هذا الفن بعض مقوماته وخاصة فى مراحله الأولى مثل الفن الهلينستى والفن البيزنطى والفنون المسيحية والفن الساسانى دون الاشارة كثيراً إلى تأثير منطقة آسيا الوسطى ، أو إلى تأثير فن التصوير عند الأتراك الأويغور والذى نما وترعرع فى هذه المنطقة وشارك فيه بوذيون ومانويون ومسيحيون ومسلمون.

وربما يرجع السبب فى ذلك إلى قلة ما تبقى من الرسوم الجدارية وتصاوير المخطوطات الأويغورية نتيجة عوامل كثيرة سبق وأن أشرنا اليها فى الفصل السابق ، إلى جانب عدم وجود دراسة متكاملة عن التصوير الأويغورى تبين خصائصه العامة وتوضح مميزاته الفنية.

وعلى الرغم من وضوح تلك التأثيرات فى مدارس التصوير الإسلامى منذ فترة مبكرة بل واستمرارها لفترة متأخرة حتى بداية القرن العاشر الهجرى /١٦م ، إلا أن كثيرين من مؤرخى الفنون الإسلامية لم يهتموا بملاحظة هذا التأثير والكيفية التى أنتقل من خلالها ، وتتبع هذا التأثير على مر الفترات الزمنيه المختلفة التى تطور فن التصوير الإسلامى ومدارسه عبرها.

وسوف نعرض فى هذا الفصل للرسوم الجدارية وتصاوير المخطوطات الإسلامية فى الفترة من القرن (٢هـ / ٨م) وحتى نهاية القرن (٩هـ / ١٥م) التى أمتد إليها هذا التأثير بالدراسة والتحليل فى محاولة للكشف عن هذه التقاليد الفنية التى وفدت من آسيا الوسطى.

الفترة الأموية:

على الرغم أن أكثر الرسوم الجدارية والمنحوتات الجصية الأموية تحمل الملامح والسمات الرومانية والبيزنطية إلى جانب التقاليد والأساليب الفنية

الساسانية [١] ، إلا أنه يلاحظ أشتمالها على بعض العناصر والأساليب الفنية التى يغلب الظن أنها أخذت من بلدان آسيا الوسطى [٢].

ومن أمثلة ذلك ما نشاهده فى بعض رسوم النسوة العاريات [٣] فى قصير عمره [٤]. وهذه الرسوم تستند إلى أمثلة هندية أو إلى صور ثانوية من بلدان آسيا الوسطى والتى هى بدورها منقولة من أمثلة هندية[٥].

ويذكر (جرابار - Grabar) أن هناك مجموعة من الرسوم عثر عليها أيضاً فى قصر الحير الغربى فى تدمر والذى شيده الخليفة الأموى هشام بن عبد الملك (١٠٥هـ - ١٢٥هـ / ٧٢٤م - ٧٤٣م) لم يتم نشرها بعد ، وهى تذكرنا إلى حد كبير برسوم الوجوه الحارسة التى تشاهد فى فنون آسيا الوسطى البوذية [٦].

ونلمح أيضاً فى صورة الفارس الذى يمتطى صهوة جواده الراكض وقد شرع يرمى غزالاً بسهم من نفس القصر السابق (لوحة رقم ٢٢) بعض التشابه مع رسم جدارى يعود تاريخه إلى القرن ٥م من منطقة شمال شرق آسيا يمثل مجموعة من الفرسان وهم يصطادون بالقوس والسهم (لوحة رقم ٢٣) وخاصة فى وضعة الفارس والجواد وجعبة السهام على الرغم من وضوح التأثير الساسانى بشكل ظاهر فى لوحة قصر الحير الغربى ، ومن المعروف أن الترك القدماء مارسو الصيد الجماعى ، وكان ذيل الثور المقدس (ثور التبت) يستعمل كشارة على الرأس ، ثم أتخذت الشارة بعد ذلك من ذيل الحصان. (لاحظ وجود هذه الشارات فى منظر الصيد السابق).

---

(١) حسن الباشا (د.): المرجع السابق ص٦٠،٦١،٦٢

(٢) اتنجهاوزن: فن التصوير عند العرب ترجمة عيسى سلمان (د.) وسليم طه التكريتى. بغداد ١٩٧٤ ص٢٩

(٣) المرجع نفسه: لوحة ص٣١

(٤) ينسب البعض هذا القصير إلى الخليفة الأموى الوليد بن عبد الملك (٨٦هـ - ٩٦هـ / ٧٠٥م - ٧١٥م) ، فى حين ينسبه البعض الآخر إلى الوليد الثانى أو يزيد الثالث، والراجح أن يكون هذا القصر قد بنى بين سنتى ٧٢٤م ، ٧٤٣م اى خلال خلافة هشام بن عبد الملك . ثروت عكاشة (د.) المرجع السابق ص٢٧٧ .

(٥) اتنجهاوزن: المرجع السابق: ص ٣٢.

(٦) Grabar (o), The Formation of Islamic Art (U.S.A) 1978. P. 162

كما يظهر فى الزخارف الجصية التى تزين سقف مدخل حمام قصر خربه المفجر الذى يرجع إلى عهد هشام بن عبد الملك التزاوج الواضح بين التقاليد الشرقية والغربية فى العصر الإسلامى المبكر ، فعلى حين أن وريدات الاكانتس وزخارف الكروم ذات أصول غربية رومانية فأن رعوس الأشخاص المحيطة بالوريدة المركزية ذات أصول متأغرقة قريبة الشبه بالنحت الجصى فى أواسط آسيا خلال القرنين السادس والسابع الميلاديين (٧) (لوحة رقم ٢٤)، ويتضح هذا التشابه فى طريقة تمثيل الملامح وتصفيف الشعر بهيئة مجعدة ، ويمكن مقارنة أشكال هذه الرعوس ورعوس تماثيل بوذا بوسط آسيا وخاصة تلك التى ترجع إلى فترة القرنين الخامس والسادس الميلاديين والتى عثر عليها فى منطقة التركستان الصينية (لوحة رقم ٢٥).

وتكشف لنا مجموعة التماثيل الحجرية التى عثر عليها بقصر خربة المفجر والتى تمثل مجموعة من الفتيات مثلن فى هيئة يغلب عليها طابع القصر وأمتلاء الجسد وتصفيف الشعر بشكل مجعد وهن يمسكن فى أيديهن بباقات من الزهور، بعض التشابه الواضح بينها وبين أشكال المنحوتات بوسط آسيا،بل أن (جرابار - Grabar) يرى أنها تتبع فى أسلوبها الفنى نفس القواعد الفنية المتبعة فى أشكال منحوتات وسط آسيا ، ولم يستبعد (جرابار - Grabar) حدوث مثل هذا التأثير الوافد من آسيا الوسطى فى الفترة الأموية ، بل أنه يؤكد أن المنحوتات الجصية فى فترة ما قبل الإسلام مباشرة كانت من أبرز الأشكال الفنية فى العراق وأيران وآسيا الوسطى (٨).

ويشير (اتنجهاوزن - Ettinghausen) أيضاً إلى أن عدداً من التصميمات الزخرفية بقصر خربة المفجر كانت تقليداً لرسوم منسوجات فارسية الأصل وربما من آسيا الوسطى كذلك (٩).

---

(٧) ثروت عكاشة (د.): المرجع السابق ص١٩

(٨) Grabar (0), op. cit., PP. 160, 162

(٩) اتنجهاوزن: المرجع السابق: ص٣٦

ويتضح لنا مما سبق أن منطقة آسيا الوسطى كان لها تأثيرها الواضح على بعض الرسوم الجدارية والمنحوتات الأموية وذلك فى الفترة التى سبقت ظهور الأويغور عند منتصف القرن (٢هـ / ٨م) ، وقد وجدنا اتماماً للفائدة الأشارة إليها حيث أنها تدلنا على أن هذه المنطقة كانت فى الفترة قبل موضوع الدراسة أيضاً مصدراً من المصادر التى أثرت على فن التصوير الإسلامى فى مراحله الأولى.

الفترة العباسية:

تعد هذه الفترة من الفترات الهامة التى صاحبها ظهور تأثير اساليب فن التصوير الأويغورى فى التصوير الإسلامى ، وخاصة تلك الأساليب التى كانت تتبع التقاليد الفنية المانوية.

ويرجع السبب فى ذلك إلى نزوح جماعات من الأويغور غرباً إلى أيران والعراق ، فقد هاجرت جماعات من الأويغور إلى بغداد ، مع بداية القرن الثالث الهجرى (٩م). أثناء خلافة المأمون. وأستقبلت هذه الجماعات بترحيب بالغ عند وصولها ، وعندما وضع أساس مدينة سامراء (٢٢١هـ - ٢٧٦هـ - / ٨٣٦ - ٨٨٩م) فى عهد المعتصم ، أستقر الأويغور فى المدينة ، وكونوا بسرعة عجيبة مجموعة بشرية قوية ، شغلت نفسها بالأنشطة الفنية [١٠] ، ويمكن ملاحظة هذا التأثير الأويغورى فى بعض الرسوم الجدارية التى وصلتنا من ايران والعراق فى هذه الفترة.

ففى ايران كشفت الحفائر الحديثة فى نيسابور عن صور مائية مرسومة على الجص ترجع إلى نهاية القرن الثانى الهجرى أو بداية القرن الثالث (أواخر القرن الثامن الميلادى أو أوائل القرن التاسع)[١١].

(١٠) اوقطاى آصلان ابا: المرجع السابق : ص٢٩١

(١١) يرجع الفضل فى اكتشاف هذه الصور إلى الحفائر الأثرية التى تولاها متحف المتروبوليتان للفن فى نيويورك فى سنى ١٩٣٦ ، ١٩٣٧ ، ١٩٣٨ . حسن الباشا (د.). المرجع السابق ص٦٦

ومن هذه الصور رسوم لونت بلون واحد ، وأهمها صورة نقلت إلى متحف طهران وهى محددة باللون الأسود ، وتمثل هذه الصورة صياداً ممتطياً جواده وهو يركض ، وقد أرتدى فاخر الثياب ، ووضع على رأسه خوذه وتمنطق بحزام ، ومعه سيفان ودرع مستدير الشكل ، وحمل بازاً فوق رسغه الأيسر وربط إلى سرجه حيواناً أشبه بأرنب برى ، والصورة من حيث الموضوع والأسلوب الفنى متأثرة بالتقاليد الساسانية ، وأن كان يلاحظ أن آسيا الوسطى قد تركت أثرها فى بعض التفاصيل مثل السيفين والخوذة (١٢).

وإلى جانب الرسوم ذات اللون الواحد عثر فى نيسابور على صور متعددة الألوان أستخدم فى رسمها اللون الأسود والأبيض والأزرق والأحمر بدرجات وكثافات مختلفة ، وتمثل هذه الصور موضوعات مختلفة ، يهمنا منها تلك التى تمثل وجوه بشر وشياطين (١٣) ، لأرتباطها بموضوعات التصوير الأويغورى التى ضمت بكثرة رسوم الشياطين والمردة.

وفى العراق تعتبر مجموعة الصور المآئية المرسومة على الجص والتى عثر عليها فى مدينة سامرا (١٤)، من أهم الرسومات الجدارية العباسية التى وضح فيها تأثير فن التصوير الأويغورى. ومن أمثلة رسوم سامرا الجدارية التى يلاحظ فيها هذا التأثير ، تلك الصورة التى عثر عليها فى قاعة القبة بجناح الحريم من الجوسق الخاقانى ، وهى تمثل راقصتين فى وضع متماثل ترقصان رقصة مزدوجة (١٥) (لوحة رقم ٢٦) حيث نلمس تشابهاً بينها وبين صورة جدارية منفذة بالألوان المآئية عثر عليها فى منطقة (باليليك — Balalik) (١٦) بوسط آسيا ، تمثل فتاتين تمسك أحداهما فى يدها اليمنى بكأس

(١٢) حسن الباشا (د.): المرجع السابق ص٦٦ ديماند: الفنون الإسلامية: ترجمة أحمد عيسى ص٣٨

(١٣) حسن الباشا (د.): المرجع السابق : ص٦٧

(١٤) عن هذه الصور المآئية راجع حسن الباشا (د.) المرجع السابق ص٧٠ -٧٦

(١٥) المرجع نفسه. ص٧١ ، ٧٢ ، شكل رقم (٤) ، زكى محمد حسن (د.) أطلس الفنون الزخرفية والتصلوير الإسلامية. شكل ٨١٢

(١٦) Rowland (B.), op. cit., P. 211 PL. 15

وفى يدها اليسرى بزهرة. (لوحة رقم ٢٧). ويتضح هذا التشابه فى أسلو التمثيل فى وضعة ثلاثية الأرباع ، وطريقة الأمساك بالكأس أو الصحن المزخرف فى الصورتين من الخارج بخطوط رأسية ، وطريقة تصفيف الشعر والقصة المرخاه بين الصدغ والأذن ووضع الأقراط فى الأذن ، وقسمات الوجه المتمثلة فى الوجه المستدير (القمرى) والعيون اللوزية ، والحواجب الرفيعة ، والأنف المستقيم والفم لصغير ، وغطاء الرأس الذى يشبه المنديل أو العصابة.

ويذكر " اتنجهاوزن " أن هذه السمات لها نظائر فى الفنون الساسانية وفى الرسوم الجدارية التى أكتشفت فى مدينة طرفان [١٧].

والملاحظ أيضاً أن شكل وقسمات وجه هاتين الفتاتين فى الصورة الجدارية السابقة (شكل رقم ٥) تشبه إلى حد كبير أشكال وقسمات الوجوه التى ظهرت فى العديد من رسوم سامرا الجدارية (شكل رقم ٦).

ومن بين رسوم سامرا الجدارية التى يشاهد فيها التأثير التركى الأويغورى أيضاً صورة مرسومة على أسطوانة فخارية مطلية بماء الجير ومرسوم عليها بالألوان عثر عليها مدفونة فى أحدى الحفر تحت قاعة من قاعات العرش بالجوسق الخاقانى ، تمثل أحد الفتيان من المماليك الأتراك يحمل غزالاً فوق كتفيه (لوحة رقم ٢٨ ، شكل رقم ٧) ، وهى تحكى كما يذكر " أصلان آبا " هيئة مواطن تركى فى ملابسه الأصلية [١٨]. حيث يرتدى هذا الفتى رداءاً غير مفتوح من الجهة الأمامية له ردنان ضيقان ومحروم من الياقة ، يصل طوله إلى ما بعد الركبة بقليل ، أسفله سروال واسع ، ويشد وسطه بحزام رفيع تتدلى منه أطراف جلدية ، وتذكرنا هذه الملابس إلى حد كبير بملابس الأتراك التى كنا نشاهدها فى الرسوم الجدارية

---

(١٧) اتنجهاوزن: المرجع السابق ص٤٣

(١٨) اوقطاى اصلان آبا: المرجع السابق ص٢٩١

بوسط آسيا مع بعض الأختلافات الطفيفة [١٩] (راجع شكل رقم ٨ أ ، ب) واللوحات (١١ ، ١٢ ، ١٨).

وتدلى السيدة (أوتو دورن - Otto Dorn) برأيها فى هذه الصورة الجدارية قائلة " بأن الصورة تمثل صياداً أو مربياً للغنم بحزامه الذى يشد به وسطه ، وهذا الطراز من الأحزمة يرمز إلى الحرية ، بينما تشير الاطراف التى تتدلى منه إلى القبيلة التى ينتمى إليها ، مما يدل على أهمية الدور الذى لعبه فن التصوير العباسى واستخدامه لبعض التأثيرات الفنية الوافدة من أواسط آسيا[٢٠]، والتى كانت بمثابة منطقة اختزان للأساليب الفنية الساسانية المانوية والتى عادت تؤثر فى التصوير الإسلامى فى القرن الثالث الهجرى (٩م) عن طريق الأتراك الأويغور.

كما أننا لا نستبعد أن يكون بين الفنانين الأويغور الذين شاركوا فى عمل الصور الجدارية بسامرا من كان على المسيحية [٢١]، أذ يشاهد من بين صور الأسطوانات الصغيرة والمرسومة على جانب واحد منها صوراً لأشخاص ملتحين يرتدون ملابس داكنة اللون تزدان برسوم صلبان صغيرة متكررة من المحتمل أنها تمثل بعض القديسين أو الرهبان المسيحيين (لوحة رقم ٢٩).

---

(١٩) مما هو جدير بالذكر أن هذا الطراز من الملابس يتوافق مع ما أورده سعد زغلول عبد الحميد (د.) المرجع السابق. ص١٨٤ نقلاً عن جروسيه ، أمبراطورية السهوب ، بالفرنسية ص٥٥ عن الملابس عند الهيونغ نو (الهون) أقدم أقوام الترك فى منطقة آسيا الوسطى حيث يذكر " أما عن ثيابهم فهم يرتدون ثوباً فضفاضاً ، ينزل حتى منتصف الساق ، مفتوح من الجانبين مشدود من الوسط بحزام يتدلى طرفاه من الأمام ، والكمان مشدودان كذلك على الرسغين بسبب شدة البرد ، وهم يرتدون صدرية قصيرة من الفرو فوق الأكتاف ، ويضعون على رءوسهم قلنسوة من الفرو وأحذيتهم من الجلد ، ولهم سراويل واسعة مقفلة عند الكعب بشريط من الجلد.

(٢٠) Rice (D.T), Islamic Painting Edinburg 1971, PP. 35 , 37
أبو الحمد فرغلى (د.) التصوير الإسلامى نشأته وموقف الإسلام منه وأصوله ومدارسه، القاهرة ١٩٩١ ، ص٦٧

(٢١) راجع ص ٣٥ من الفصل الأول من الدراسة.

وقد سبق وأن رأينا استخدام رسوم الصلبان الصغيرة المتكررة فى زخرفة ملابس نبيل تركى بأحد الرسوم الجدارية بمنطقة قيزل (القرن ٧م)[٢٢].

ويقدم لنا السيد (ستورم رايس ـ Storm Rice) وجهة نظره حول هذه الصور فهو يرى أن هذه الأسطوانات كانت قوارير الخمر التى كانت لها صالة بجوار جناح الحريم للخليفة بسامراء ، وأن صور الأشخاص المرسومة عليها ربما كانت علامات للخمر المعتقة وصور القديسين تشير إلى أن المسيحيين كانوا يستعملونها دائماً [٢٣].

ولا يفوتنا أن نذكر أن رسوم أفاريز الحيوان والطير ورسم البطة ذات الشريط الطائر خلف رقبتها والتى وجدت فى سامرا ، قد سبق وأن شاهدنها فى منطقة قيزل بالتركستان بل وفى منطقة باميان وافراسياب (سمرقند) بآسيا الوسطى [٢٤].

العصر الغزنوى:

عثر على العديد من الصور المائية المرسومة على الجص كانت تزين بهو الأستقبال بقصر لشكرى بازار[٢٥] ترجع فى الغالب إلى القرن (٥هـ / ١١م) ، حيث يوجد ما لايقل عن أربعة وأربعين رسماً لاشخاص فى حالة الوقوف بكامل اجسامهم ، مثلت وجوههم فى وضعة ثلاثية الأرباع فى حين رسمت اقدامهم فى وضعة جانبية وتحيط برءوسهم الهالات (لوحة رقم ٣٠).

---

(٢٢) راجع لوحة رقم ١١ وشكل رقم ٧ من الدراسة

(٢٣) أبو الحمد فرغلى (د.): المرجع السابق: ص٦٨ Rice. (S.), Arabica V., P. 15

(٢٤) راجع ص ٦٠ ، ولوحة رقم ١٤ من الدراسة

(٢٥) قام السيد (شلومبرجيه ـ Schlumberger) بحفائر أثرية فى منطقة لشكرى بازار فى عام ١٩٥٠م وكانت هذه الحفائر تتبع المعهد العلمى الفرنسى ، ومما هو جدير بالذكر أن القصر الغزنوى بهذه المنطقة قد تعرض للتخريب على يد المغول فى سنة (٦١٩هـ / ١٢٢١م) Rice. (D.T.), OP. cit., P. 38

ويلبس هؤلاء الرجال الذين هم فى الغالب يمثلون حرس القصر من المماليك الغزنويين حول عرش السلطان، ثياباً طويلة (ربما كانت قمصان طويلة أو قفاطين) ويتمنطقون بأحزمة جلدية ذات أطراف تتسدل إلى الأمام، ويلبسون كذلك أحذية برقبة طويلة من الجلد الخشن (شكل رقم (٩)، وتظهر لنا هذه الأزياء مزيجاً بين العناصر الساسانية وتلك التى من أواسط آسيا(٢٦)، بل أننا نلمس تشابهاً واضحاً بين رسوم المماليك الغزنويين ورسوم غلمان المماليك الأتراك ونبلائهم فى منطقة قيزيل (٢٧) من حيث أسلوب التمثيل فى هيئة صفوف والوضعة والثياب التى توحى بأن أصحابها من الأتراك.

العصر السلجوقى:

يمكن ملاحظة تأثير التصوير الأويغورى فى الفترة السلجوقية فى سهولة ويسر ، حيث امتد هذا التأثير إلى تصاوير المخطوطات والرسوم الجدارية بل وإلى الفنون التطبيقية مثل الخزف المينائى والخزف ذى البريق المعدنى الذى كان يصنع فى مدينتى الرى وقاشان ، وإلى بعض المنحوتات الجصية والحجرية وذلك فى الفترة منذ نهاية القرن السادس الهجرى وبداية القرن السابع الهجرى (١٢ - ١٣م).

والحقيقة أن الترك نقلوا أسلوب التصوير الأويغورى من وسط آسيا إلى غربها ، وغرسوا تلك الأسس فى غزنة والرى وقاشان والموصل ، ثم فى الأناضول أخيراً ، وكان دخول طغرلبك مؤسس دولة السلاجقة العظام مدينة بغداد عام (٤٤٧هـ - ١٠٥٥م) واتخاذه لقب سلطان ، نقطة بداية لأنتشار فن السلاجقة وحضارتهم فى المنطقة (٢٨).

---

(٢٦) ثروت عكاشة: المرجع السابق: لوحة رقم (٣٠)

Atasoy. (N)) Turkish Miniature painting

Istanbul - 1974. P. 14 (٢٧) المرجع نفسه لوحة رقم (٣١)

(٢٨) اوقطاى آصلان آبا: المرجع السابق : ص٢٩١

ويمكن دراسة أساليب التصوير السلجوقى التى وضح فيها التأثر بأساليب التصوير الأويغورى على النحو التالى:

تصاوير المخطوطات:

من المعروف أن أمراء السلاجقة وقوادهم كانوا يستخدمون فى بطانتهم كتاباً من أصل أويغورى ، وأكبر الظن أن أثرهم فى قيام مدرسة العراق كان أعظم من أثر اتباع الكنيسة المسيحية فى بلاد الشام والجزيرة [٢٩].

ونحن وأن لم نظفر بشئ من المنمنمات السلجوقية مما يرجع إلى ما قبل القرن السادس الهجرى (١٢م)، إلا أن خير ما لدينا من أمثلة يتركز فى مخطوط من كتاب الترياق لجالينوس بالمكتبة الأهلية فى باريس مؤرخ بسنة (٥٩٥هـ / ١١٩٩م) يحتمل أن يكون قد كتب بتكليف من الأمير الزنكى نور الدين أرسلان شاه الأول بمدينة الموصل.

ويلاحظ أن رسوم السحن الأدمية فى تصاوير هذا المخطوط وطريقة تصفيف الشعر قريبة الشبه من مثيلتها فى الرسوم الجدارية التى كشف عنها فى مدينة طرفان وأيضاً تلك التى ظهرت على خزف الرى من النوع المعروف بأسم مينائى.

ونرى فى أحدى صور هذه النسخة من مخطوط الترياق قصر الأمير وحديقته فوق خلفية حمراء، ومجموعة من سيدات القصر (حريم القصر) وقد أحطن بالأمير الذى مثل من المواجهة وهو يجلس القرفصاء، ويمسك فى يده اليمنى بكأس، وتحيط برأسه هالة مستديرة باللون الذهبى ، وتعكس ملامح هذا الأمير، وكذلك ملابسه الطابع السلجوقى الأويغورى، أما صور السيدات اللائى يحطن به فهى تشبه النمط الذى ألفناه على الخزف السلجوقى[٣٠] (لوحة رقم ٣١).

---

(٢٩) زكى محمد حسن (د.): الفنون الإيرانية القاهرة ١٩٤٠ ص٢٢ ويذكر د. زكى محمد حسن فى هذا الصدد أن أولى مدارس التصوير فى الإسلام تنسب إلى العصر السلجوقى ، وأنها كانت متأثرة بأساليب الرسم والتصوير عند أصحاب مذهب مانى فى معابد بلاد التركستان الشرقية وأديرتها. المرجع نفسه ص٢١

(٣٠) اوقطاى اصلان آبا: المرجع السابق ص٢٩٢

وفى مخطوطة اخرى من كتاب الترياق يرجح نسبتها إلى مدينة الموصل فى بداية القرن السابع الهجرى (١٣م) محفوظة فى المكتبة الأهلية فى فيينا ، تصويرة تشتمل على ثلاثة مناظر مختلفة ، يحكى المنظر الأوسط منها صورة واقعية لحياة القصر ، حيث نجد أحد الأمراء يجلس القرفصاء ومن حوله حرسه وخدمه (لوحة رقم ٣٢). وقد ارتدى الملابس التركية، كما أن ملامح وجهه وطريقة تصفيف شعره الذى يظهر بشكل متماوج وقد انسدل على الكتف تذكرنا بمثيلتها فى الرسوم والصور الأويغورية [٣١]. ويلاحظ أن هذا الأمير يقبض بيده اليمنى على منديل أبيض اللون ، وهو تقليد تركى اويغورى قديم [٣٢].

ويمكن تتبع أستمرارية التقاليد الفنية السلجوقية الأويغورية فى العديد من التصاوير " كتاب الحيل الجامع بين العلم والعمل " الذى كتبه ابن الرزاز الجزرى بتكليف من السلطان الأرتقى الملك الناصر محمود بديار بكر عام (٦٠٥هـ / ١٢٠٦م) [٣٣].

ومن أمثلة تصاوير هذه النسخة صورة تمثل جهازاً بهيئة فتاة تمسك بابريق فى يدها اليمنى ، فى حين تمسك فى يدها اليسرى بمنديل وصولجان ، ويتضح بجلاء فى ملابس وملامح هذه الفتاة وطريقة تصفيف شعرها الطابع السلجوقى الأويغورى (لوحة رقم ٣٣).

---

(٣١) راجع لوحة رقم ٣ ، ١٢ من الدراسة

(٣٢) راجع حاشية رقم ٢٤ فى الفصل الثانى من الدراسة

(٣٣) تحتفظ بهذه النسخة من كتاب الحيل الهندسية مكتبة متحف طوبقابوسراى (مكتبة أحمد الثالث) تحت رقم ٣٤٧٢ ، وهى بخط محمد بن يوسف الحسن الكوفى ، وعن ما ورد بها من تصاوير راجع:

Öney (G), Anadolu Selçuklu, Mimari Süslemesi Ve El sanatları, Ankara-1992 Resim: 124,125,126,127,128,129,130

وفى اللوحة الأفتتاحية للجزء السابع عشر من مخطوط كتاب الأغانى لأبى الفرج الأصفهانى المؤرخ بسنة (٦١٦هـ / ١٢١٩م) والمحفوظ فى المكتبة الأهلية بأستانبول ، نرى أميراً جالساً على كرسى وأمامه ثلاثة أوان، وبيده قوس وسهم [٣٤] ، وعلى جانبيه فى أوضاع متماثلة ـ ثمانية من الأتباع، وحول رأسه ملكان أو جنيتان مجنحتان تمسكان بعصابة تتقوس على هيئة ثلاثة أهلة ، يحف الهلال الأوسط الكبير منها برأس الأمير ، وحول عضدى الأمير عصابتان يقرأ عليهما " بدر الدين لولو بن عبد الله " (لوحة رقم ٣٤). ويتضح فى هذه التصويرة التى تعتبر صورة شخصية للأتابك السلجوقى بدر الدين لؤلؤ بن عبد الرحمن أستمرارية التأثر بالأسلوب التركى الأويغورى من خلال الزى وملامح الوجه ، وأيضاً فى أستخدام اللون اللازوردى والأحمر مع درجات متعددة من الأزرق ، فوق أرضية ذهبية[٣٥].

---

(٣٤) القوس والسهم من أسلحة التركى منذ القدم ، وكان التركى الذى عرفه المسلمون أعتباراً من القرن الثالث الهجرى (٩م) هو الفارس بالأمتياز دون منازع ، فهو كما يصفه الجاحظ ، يركب برذونه الذى لايعرف التعب ، ويحمل أكثر من قوس ، ويرمى بالسهام من بعيد وفى كل أتجاه ، من أمام ، ومن خلف ، وعن يمين ، وعن يسار ، وهو يحكم الرمى على كل شئ.

سعد زغلول عبد الحميد (د.) المرجع السابق ص١٨٩

وقد ورد ذكر القوس الذهبى والأسهم الثلاثة فى أسطورة أغوز أقدم الأساطير التركية ، وفى بعض الأحيان كان يشار إلى عدد القبائل بالسهام مثل الأقوام التركية التى سميت بالاون اوق أى السهام العشرة.

محمد السيد محمد جاد (د.): المرجع السابق ص٢٦٥ ، ٢٦٦

والقوس والسهم هما رمز السلطة لدى الحكام السلاجقة فى منطقة الشرق الأدنى خلال هذه الفترة بدلاً من السيف العربى.

ثروت عكاشة (د.): المرجع السابق ص٣١٢

(٣٥) اوقطاى آصلان آبا: المرجع السابق ص٢٩٢

وقد أمتد أثر التصوير الأويغورى أيضاً إلى تصاوير بعض المخطوطات السلجوقية الاخرى والتى انجزت فى الأناضول فى عهد سلاجقة الروم، نذكر منها نسخة من مخطوط (ورقة وكَلشاه)(٣٦) محفوظة بمكتبة متحف طوبقابوسراى، وتتضمن هذه النسخة أحدى وسبعين ورقة وسبعين تصويرة، وهى تعتبر النسخة الوحيدة المزوقة المعروفة حتى الأن من هذا المخطوط.

وأغلب الظن أن هذه النسخة يرجع تاريخها إلى فترة النصف الأول من القرن (٧هـ ــ ١٣م) ، وعلى الرغم أن الأقليم الذى زوقت فيه كان مثار اختلاف بين الباحثين ، إلا أن الأبحاث الحديثة ترجح نسبتها إلى مدينة قونية عاصمة سلاجقة آسيا الصغرى (٣٧).

أما عن ناسخ هذا المخطوط فهو " محمد الخوى النقاش " ومزوقه فهو " عبد المؤمن بن محمد الخوى النقاش " الذى يتضح من اسمه أنه ابن محمد النقاش ، ووفقاً لما ذكره (Kemal Özergin) فأن أسرة عبد المؤمن هذا كانت فى الأصل من مدينة خوى (٣٨) ثم رحلت إلى ازربيجان ومنها إلى منطقة قسطمونىحيث أستقرت هناك(٣٩).

---

(٣٦) صيغت الأشعار الغرامية الواردة بهذا المخطوط بالفارسية للسلطان محمود الغزنوى فى القرن (٥هـ /١١م) ، وهى تعتمد بصفة أساسية على أحدى الحكايات التى سجلها أحد شعراء العرب فى القرن ٧م ، وهى تحكى القصة الكاملة لورقه وكَلشاه فى أسلوب قصصى وكيف قامت الحرب بين قبيلة بنى شيبه وقبيلة بنى ضبية بسبب رفض كَلشاه الزواج من ربيع بن عدنان من بنى ضبيه وتمسكها بالزواج من ابن عمها ورقة.

(٣٧) Atasoy. (N.) op. cit., P. 14, Öney (G) op. cit, P.P 255, 256

ويذكر اوقطاى آصلان آبا: المرجع السابق: ص٢٩٢ بأن تصاوير ورقه وكَلشاه ذات صلة وثيقة بالأناضول ، أما النظريات التى تربط بين تصاوير هذا المخطوط وبين العراق، لما بها من تحوير عن الطبيعة فامر بعيد التصديق.

(٣٨) تقع مدينة خوى قرب الحدود التركية الإيرانية الآن

(٣٩) Öney (G) op. cit, P. 256

ويظهر التأثير الأويغورى فى تصاوير هذا المخطوط من خلال أستخدام اللون الأحمر والأزرق اللازوردى والأسود ، ومن خلال ملامح الأشخاص المتمثلة فى الوجوه المستديرة والقمرية والعيون الضيقة اللوزية ، والحواجب الرفيعة المقوسه والفم الصغير ، وتصفيف الشعر بهيئة ضفائر طويلة تنسدل على الأكتاف وخلف الرأس ، وأيضاً فى شكل الملابس المتمثلة فى الأردية القصيرة والسراويل (لوحة رقم ٣٥) ، وتذكرنا هذه الملامح والأردية بمثيلتها فى التصاوير الأويغورية وتلك التى ظهرت خزف الرى من النوع المعروف بأسم مينائى (٤٠).

وهناك مخطوط سلجوقى آخر يحمل بعض خصائص التصوير الأويغورى البوذى محفوظ فى المكتبة الأهلية بباريس ، يشتمل على مائة وست وأربعين ورقة بخط النسخ ، ذكر أنه مما عمل فى قيصرية وآقسراى بين عامى (٦٧٠هـ/١٢٧١م ـ ٦٧١هـ/١٢٧٢م) مع اشارة إلى أن كاتبه ومصوره من أهل سيواس ، وينقسم هذا العمل إلى ثلاثة أجزاء ، كتبها ابن السجستانى الذى صرح فى الجزء الأول بأنه جاب العالم الإسلامى ، وشغل نفسه بعلوم التنجيم وضرب الرمل وأعمال السحر وتصاويره ، ويأخذ الجزء الثانى عنوان " كتاب دقائق الحقائق " وقد كتب فى آقسراى عام (٦٧٠هـ / ١٢٧١م) وجاء فى أحد المواضع أن كاتبه هو " نصر الدين محمد بن على السجستانى " ، أما الجزء الثالث والأخير فبعنوان " مؤنس الحوار " وقد كتب هذا الجزء فى قيصرية عام (٦٧١هـ / ١٢٧٢م) وورد أسم الكاتب هكذا "ناصر الرمّال الساعاتى السيواسى" وأنه يهدى هذا الجزء للسلطان غياث الدين كيخسرو الثالث ، وهذا الكاتب الذى وفد أصلاً من سجستان وأستقر به المقام فى سيواس ، كان أيضاً مصور منمنمات ، ويتضح من أسلوب التصوير أن العمل تم كله بيد واحدة حيث لاتوجد فروق فى التركيب والتكوين بين أول هذا العمل وآخره.

---

(٤٠) Öney (G) op. cit, P. 257, Atasoy (N.) OP. cit., P. 14

ويتضمن هذا المخطوط عدة تصاوير تمثل موضوعات مختلفة ، مثل صور ملائكة بعدة رءوس وعدة أذرع ، وصورة ملاك فوق صهوة جواد يصارع تنيناً ، أو ملاك يركب أسداً ، أو رجل يحمل علماً بيده ويركب ظهر طائر أبيض ، أو طيور خيالية متنوعة. ويرجع نسبة هذا الأسلوب إلى الفن البوذى الأويغورى ، والواقع أن السوابق كثيرة لصور أعمال التنجيم فى التصوير الأويغورى القديم ، ويذكر ربروك وهو رحاله فرانسسكانى من القرن (١٣م)، أن كهنة الأويغوريين جعلوا لأنفسهم تعويذات وطلاسم من الصور والتماثيل وحروف الكتابة [٤١].

الرسوم الجدارية:

يعتبر ما وصلنا من الرسوم الجدارية السلجوقية قليل بالمقارنة مع ما وصلنا من صور المخطوطات ، على أن القسم الإسلامى من متاحف برلين، والمتحف الأهلى فى طهران ، وبعض المجموعات الأثرية الخاصة تفخر بامتلاك بعض قطع من صور جدارية إيرانية ترجع إلى عصر السلاجقة فى القرن السادس الهجرى (١٢م).

وتمتاز هذه القطع بأن ما عليها من رسوم لم يراع فيها قواعد المنظور، وبأن رسوم الأشخاص رتبت فى صفوف يعلو بعضها الآخر ، وبأن سحنة الأشخاص المرسومين يبدو فيها التأثر بالأساليب التى أنتشرت فى التركستان الصينية ، ولاسيما رسوم قبائل الأويغور التى كشف عنها فى مدينة قوجو ، كما أنها تشبه إلى حد كبير الرسوم الآدمية على الخزف المصنوع فى مدينة الرى [٤٢].

---

(٤١) اوقطاى آصلان آبا: المرجع السابق ص٢٩٥

(٤٢) زكى محمد حسن (د.): الفنون الإيرانية ص٥٩ ، ٦٠

ومن أمثلة هذه الرسوم رسم يمثل خمسة رسوم آدمية (٤٣) ، ثلاثة منها فى الصف العلوى وأثنين فى الصف السفلى ، وتكشف ملامح وقسمات الوجوه الآدمية ، وطريقة تصفيف الشعر ، والملابس عن التأثر بالأساليب الفنية التى ظهرت فى التصاوير والرسوم الجدارية الأويغورية.

ومنها أيضاً جزء من رسم جدارى (فى مجموعة هيرامانك) من القرن (٦هـ/١٢م) يمثل مجموعة من الأشخاص بينهم بعض النسوة يتحدثون إلى شخصين أمام قصر يوجد فى خلفية الرسم يظهر منه عقد مدخله النصف دائرى وجزء من واجهته (٤٤) المزدانةبالزخارف الهندسية وأشكال الكائنات الخرافية (شكل رقم ١٠) ، ونكاد نلمس بوضوح أثر مدرسة التصوير الأويغورى فى هذا الرسم من خلال ملامح وقسمات الوجوه الآدمية ، وطريقة تصفيف الشعر بهيئة لمم تنسدل على الجبهةوالأردية القصيرة والأحزمة والأحذية الجلدية ذات الرقبة الطويلة ، والرسم فى مجمله يذكرنا برسوم غلمان المماليك الأتراك ونبلائهم فى منطقة قيزيل.

المنحوتات الجصية والحجرية:

توجد مجموعة من تماثيل سلجوقية من الجص لرجال ونساء فى أوضاع بين الجالس والواقف ، ومعظمها بأرتفاع متر تقريباً ، كما توجد تماثيل تصفيه لأمراء ونبلاء ، تم العثور عليها فى حفريات اجريت بمدينة الرى بايران ، ويبدو أن هذه التماثيل كانت تستخدم لتزيين القصور والاستراحات، وقد يعطينا وجود بقايا بعض الألوان عليها ، الدليل على أنها كانت مدهونة فى أول الأمر ، كما وصلنا إلى جانب ذلك بعض المنحوتات التى تمثل أشكال بعض الحيوانات أو أشكال الكائنات الخرافية ، ولاشك أن هذا كله يعتبر أستمراراً لأساليب فن النحت عند الأويغوريين ببلاد التركستان (٤٥).

(٤٣)زكى محمد حسن (د.): أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية (شكل ٨٣٠)

(٤٤) المرجع نفسه: شكل (٨٣١) زكى محمد حسن (د.): الفنون الإيرانية شكل ٣٧

(٤٥) اوقطاى آصلان آبا: المرجع السابق: ص٢٤٤

ويوجد بمتحف الفن فى ورشستر تمثال من الجص لرجل واقف ، يعتبر نموذجاً رائعاً لأسلوب النحت عند السلاجقة العظام ، ويحمل التمثال صولجاناً فى يده اليمنى ، ومنديلاً فى اليد اليسرى ، وسحنته تركية الملامح ، وشعره طويل ينسدل على الأكتاف وعلى رأسه طاقية وحول رقبته قلادة ، وقفطانه محكم حول الوسط ، ومشدود بحزام يتدلى منه طرفاه ، وتزينه زخارف تجمع بين أشكال النجوم والصلبان وشريط الطراز الذى على الكمين به زخارف مجردة بدلاً من الكتابات ، وارجل التمثال مبتورة [٤٦] (لوحة رقم ٣٦).

ويحتفظ متحف فكتوريا والبرت بلندن بثلاثة تماثيل جصية متماثلة ، وجوهها كاملة ، وأغطية رءوسها تتدلى من الجوانب وكأنها قناع (لوحة رقم ٣٧) وهى تذكرنا بغطاء الرأس الموضوع على رأس الفارس فى تمثال (الراكب الأزرق) والذى عثر عليه فى أحدى المقابر بمنطقة طرفان (القرن ٧-٨م)[٤٧] (لوحة رقم ٣٨) فضلاً عن القفاطين المشدودة باحزمة فى الوسط والتى تنتهى بأطراف تتدلى إلى أسفل.

وفى متحف المتروبوليتان نيويورك (مجموعة بارنت) تمثال اصغر حجماً، لعله يمثل صورة لأمير سلجوقى والذى مثل بغطاء رأسه وقلادته، ونطاق سيفه الذى يتدلى من وسطه بقفطانه الأنيق ، وفى المتحف نفسه، رأس تمثال بحالة جيدة، سلجوقية الملامح فى كل تفاصيلها ، فالوجه محدد القسمات تماماً والشعر طويل متماوج، ويسترسل من تحت غطاء الرأس بصورة محورة[٤٨].

---

(٤٦) اوقطاى آصلان آبا: المرجع السابق ص٢٤٤ ، شكل ٢٠٥

(٤٧) Speiser (W.), The Art of China. (Holland - 1960) plate in page 123

(٤٨) اوقطاى آصلان آبا: المرجع السابق : ص٢٤٤

وعثر فى حفريات بمدينة الرى على حشوة من الجص محفور عليها مناظر متنوعة بأسلوب متميز للغاية ، وفى كسوة جدار من الجص ذى زخارف بارزة باسم السلطان طغرل بك من إيران (القرن ٦هـ/١٢م) يحتفظ بها متحف بنسلفانيا بامريكا نجد صور أشخاص يقفون فى تقابل وتماثل على جانبى حاكم يجلس فوق عرش مرتفع (٤٩)، وقد زينت واجهة العرش بأشكال النجوم والصلبان ، ويمسك السلطان فى يده اليمنى كأساً ، ويضع اليسرى على ركبته ، ويرتدى الأشخاص تفاطين ، مشدود عليها بأحزمة تتدلى منها أطرافها كما هو مألوف ، وتظهر الأحذية ذات الرقبة الطويلة وهى تعتبر عنصراً واضحاً فى الزى التركى.

كما عثر أيضاً بحفريات اخرى بالرى (مجموعة ستورا) على نقش جصى ملون بألوان مستقاه من الألوان المستخدمة فى الخزف ، ويتكون هذا النقش من عدد من النجوم الكبيرة ذات الثمانية رءوس ، يجلس فى أثنين منها رجل وأمراة، ومن خلفهم أشخاص يجلسون فى المساحات الخالية ، ويوجد فوق ذلك منظر للعرش ومن حوله يقف جماعة الرقص والموسيقى ، ونرى فى نقش آخر من الجص موجود فى متحف بوسطن مجموعة من الأشخاص يتراصون ، الواحد منهم إلى جوار الآخر وذلك بداخل مناطق أو سرر كبيرة وتضم ثلاث من هذه المناطق ، صور الفرسان ، بينما تضم واحدة من هذه المناطق أثنتين من الراقصات ، وللنقش أطار يحتوى على أشكال فهود وكلاب صيد متتابعة(٥٠).

أما عن المنحوتات التى وصلتنا من عهد سلاجقة الأناضول فمعظمها من الحجر، ولم نصادف إلا أمثلة قليلة من المنحوتات الجصية ، وربما كان مرجع ذلك إلى قسوة المناخ وكثرة الأمطار ، وليس هناك شك فى أن سلاجقة الأناضول قد تأثروا فى هذا المجال بالسلاجقة العظام وبالأويغوريين من قبلهم.

---

(٤٩) اوقطاى آصلان آبا: المرجع السابق: ص٢٤٤ ، زكى محمد حسن (د.) أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية ص٤٩٩ شكل ٧٧٨

(٥٠) اوقطاى آصلان آبا: المرجع السابق : ص٢٤٥

وتعكس المجموعات الكبيرة من التماثيل والمنحوتات الحجرية التى وصلتنا من هذه الفترة مدى الأزدهار الذى وصل إليه هذا الفن فى الأناضول فى الفترة السلجوقية. ويتضح فى الأشكال الأدمية المستخدمة فى هذه المنحوتات الصلة الواضحة بمميزات وخصائص تمثيل الأشخاص فى منطقة وسط آسيا والتى كان ظهورها فى الفن الإسلامى لأول مرة خلال الفترة العباسية (٥١).

ويحتفظ متحف انجه مناره بقونيه ومتحف طاش باق شهر بعدد من المنحوتات الآدمية يمكن أعتبارها أمثلة هامة جداً للتماثيل المجسدة فى العصر السلجوقى ، ونذكر منها نحت لأنسان يجلس القرفصاء وفى يده جسم مستدير (مصدره قلعة قونية) ، ويتضح من هذا العمل أن الفنان كان يصور الحاكم فى زيه التقليدى (لوحة رقم ٣٩).

وفى المتحف الإسلامى ببرلين الشرقية ، مثل آخر ، يصور رجلاً جالساً القرفصاء ويعزف على عوده ، وتنم خطوط وجهه عن تعبير حقيقى لأنسان مأخوذ بتوافق النغم الموسيقى وانسجامه ، ولابد للأنسان أن يدرك أن فن عمل الصور الشخصية أنما يضرب فى الماضى حتى زمن الأويغوريين (٥٢).

وفى متحف انجه مناره بقونيه ، شاهد قبر لرجل مسن ذى لحيه ، يجلس فوق كرسى وبيده قفازاً يمسك به صقراً ، ويداعب بيده الثانية ذقن صغير إلى جواره ، ويتمنطق بحزام حول وسطه ، والملابس هنا نمطية للغاية وتعكس مألوف الأزياء التركية القديمة (٥٣) ومن بين موضوعات المنحوتات السلجوقية الحجرية أيضاً بمنطقة الأناضول نجد أشكال تمثل حيوانات

---

(٥١) Öney (G) OP. cit., P. 234

(٥٢) اوقطاى آصلان آبا: المرجع السابق: ص٢٤٥

(٥٣) المرجع نفسه: ص٢٤٥ Öney (G) op. cit., PL. 29

مثل الأسد والثور والفيل أو كائنات خرافية مثل النسر ذى الرأسين [٥٤] والتنين [٥٥] والطائر ذو الوجه الآدمى [٥٦].

أما عن المنحوتات الجصية فأن أكثر ما وصلنا منها جاء من قصور قونية السلجوقية ، ومعظم ما وجد من الأشكال الآدمية محفوظ الأن فى متحف الفن التركى الإسلامى باستانبول نذكر منها قطعة كبيرة تتضمن منظراً لفارسين يقف أحدهما فى مواجهة الآخر ، والفارس الذى على اليسار يطعن بسيفه فم غول ممدد خلف جواده وقد شب الجواد على قدميه الخلفيتين ، أما الفارس الثانى فيلتف حول نفسه محاولاً قتل أسد يتأهب للهجوم عليه ، ويذكرنا موضوع الصراع بين الفارس والأسد بموضوعات الحفر على الرخام عند الغزنويين [٥٧].

ويشير آصلان آبا " أن الترك على الرغم من الوفرة العجيبة فى أنواع النحت الكلاسيكى الذى كان يحيط بهم فى كل مكان ظلوا مخلصين لفنونهم وتقاليدهم القديمة [٥٨] " .

---

(٥٤) أكتشفت فى منطقة آسيا الوسطى بعض قطع من السجاد المعقود من بين زخارفها رسوم لنسور بعضها ذات رأس واحد والأخرى ذات رأسين.

Yetkin (S). op. cit., PP. 21,28

مما يدل على أن أصول هذا الشكل الذى نشاهده بين زخارف بعض التحف الإسلامية ترجع إلى هذه المنطقة.

(٥٥) راجع حاشية رقم ١٢ (الفصل الثانى من الدراسة)

(٥٦) يرى البعض أن أصل شكل الطيور ذات الوجوه الآدمية هو شكل السرينات — Sirenes (عرائس البحر) الورادة فى الأساطير اليونانية وهى كائنات أسطورية لها رءوس نساء وأجسام طيور كانت تسحر الملاحين بغنائها ، فأذا أقتربوا من الموضع الذى يصدر منه الصوت وهو الصخور المحاذية لسطح الماء تتحطم الزوارق ويهلكوا. راجع حسين رمضان (د.): المرجع السابق ص٢٥١.

(٥٧) اوقطاى آصلان آبا: المرجع السابق: ص٢٤٦

(٥٨) نفس المرجع ونفس الصفحة.

الفنون التطبيقية:

يعتبر الخزف من أبرز الفنون التطبيقية السلجوقية التى يلاحظ فى رسومها استمرار بعض الأساليب الفنية التصويرية الأويغورية ، وخاصة ذلك النوع الذى رسمت زخارفه بالميناء المتعددة الألوان فوق بطانة معتمة ناتجه عن إضافة مادة القصدير إلى مكوناتها والمعروف بأسم " الخزف المينائى " وأيضاً الخزف ذى البريق المعدنى ، وقد كانا ينتجان فى مدينتى الرى وقاشان، ويكثر فى رسوم هذين النوعين من الخزف السلجوقى تمثيل رسوم الأمراء والاميرات بمفردهم (٥٩)، أو بين رجال الحاشية ونسائها (٦٠)، رسوم الفرسان وهم يمتطون صهوات جيادهم (٦١)، رسوم الصيد (٦٢)، رسوم القتال(٦٣)، رسوم الطرب (٦٤) وغيرها. ويتجلى فى معظم هذه الرسوم التأثر الواضح بمدرسة التصوير فى المخطوطات السلجوقية والتى تأثرت بدورها بالتصوير الأويغورى.

ويتضح التأثير التركى الأويغورى فى رسوم الأشخاص الممثلة على هذين النوعين من الخزف من خلال اسلوب تمثيل السحن فالرسوم كلها ذات وجه قمرى مستدير والعيون لوزية والشعر طويل مصفف أما بهيئة

---

(٥٩) Fehervari (G), Islamic Pottery, London, 1973 - PL. 40, No.93b PL, 41, N. 94, pope (A.U.)Masterpieces of persian Art, New york 1945, PL 87

(٦٠) Kühnel (E), The Minor Arts of Islam, New York, 1971 Fig 65

(٦١) Allan (J.W) Islamic Ceramics, Oxford, 1991 PL. 14

(٦٢) Dury (C.J) Art of Islam. (Germany- 1970) PL. page 93

(٦٣) Bulletin of The American Institute for Iranian Art and Archaeology June 1937, VOL-V NO-1

(٦٤) Cluck - Diez, (E) Die Kunst des Islam, Berlin 1925, PL. P. 412, Kühnel (E), OP. cit, Fig 64

ضفائر تنسدل على الأكتاف وخلف الرأس (لوحة رقم ٤٠) (شكل رقم ١١) أو على هيئة لمم تنسدل على الجبهة وعلى الأذنين ، وأيضاً من خلال الملابس حيث يرتدى الأشخاص القفاطين القصيرة والسراويل والأحزمة فضلاً عن الأحذية ذات الرقبة الطويلة. (لوحة رقم ٤١).

وقد أنتقل تأثير الخزف المينائى إلى الأدضول فى العصر السلجوقى(٦٥)، حيث وصلتنا بلاطات وأوانى خزفية تزدان بزخارف ورسوم منفذة فوق البطانة القصديرية وهى تذكرنا بهذا النوع من الخزف الذى كان يصنع فى إيران فى العصر السلجوقى ، وأن كان ما وصلنا من الأناضول فى الفترة السلجوقية منه يعد قليل ونادر.

ومن أمثلته بلاطه نجمية الشكل رسم عليها منظر يمثل شخصاً جالساً الجلسة الشرقية وتحيط برأسه هاله (٦٦)، وأبريق ذو بدن منتفخ ومصب قصير يزخرف بدنه ثلاثة أشرطة يزدان العلوى والسفلى منها برسوم اشخاص فى اوضاع مختلفة (٦٧) ويتضح فى أسلوب رسم ملامح الاشخاص وملابسهم فى المثلين السابقين التأثر بالأساليب التصويرية التركية الأويغورية.

كما نلحظ هذا التأثير أيضاً فى رسوم الاشخاص التى مثلت على البلاطات الخزفية السلجوقية الأناضولية التى نفذت بأسلوب الرسم تحت الطلاء (٦٨) (لوحة رقم ٤٢) أو بأسلوب البريق المعدنى (٦٩).

(٦٥) أكتشف السلاجقة هذه الطريقة الصناعية (الميناتى) ومورس إنتاجها فى إيران ثم فى العراق ، وسوريا ومصر حيث لم تكن معروفة هناك كلية ، لكنها انتقلت إلى الأناضول مع السلاجقة أنفسهم وهذا يوضح الدور الكبير الذى لعبوه. اوقطاى آصلان آبا: المرجع السابق : ص٢٥٨

(٦٦) Öney (G) OP. cit., PL 84

(٦٧) Rice (D.T.) op. cit., PL. 186

(٦٨) Öney (G) op. cit., PL, 72, 73, Rice (D.T.) op. cit PL. 185

(٦٩) Öney (G) Tiles And Ceramics, PL. page 11

والجدير بالذكر أن معظم هذه البلاطات عثر عليها فى الحفائر التى أجريت فى قصر قوباد آباد فى بيشهر ويحتفظ بها متحف قره طاى مدرسه بمدينة قونيه.

العصر الفاطمى:

يلاحظ فى بعض الأعمال الفنية التصويرية الفاطمية ظهور بعض تأثيرات من وسط آسيا ويعزى هذا التأثير الوافد أما إلى أسلوب سامرا فى التصوير أو إلى أسلوب مدرسة التصوير بأواسط آسيا ، (منطقة باميان) ومن هذه الأعمال صورة جدارية تمثل شاباً يجلس متربعاً ويمسك بيده اليمنى كأساً، ويرتدى جلباباً ، وعلى رأسه عمامة ، وحول الرأس هاله كاملة الاستدارة، ويضع حول ظهره وشاحاً يخرج طرفاه من تحت الإبطين وينثنيان إلى أسفل مع تعلقهما فى الهواء ، ويتدلى من رأس الشاب خصلتان من الشعر إحداهما من الخلف والأخرى من الأمام ، وجسم الشاب فى وضعه أمامية ولكن وجهه فى وضعة ثلاثية الأرباع ، ويحف بالحنيه كلها شريط من الكور على هيئة عقد[٧٠] (لوحة رقم ٤٣).

وتتشابه هذه الصورة الجدارية من حيث الشكل والزخارف والصور الجدارية فى سامرا ، كما يبدو التشابه واضحاً بين قسمات وملامح وجه هذا الشاب (شكل رقم ١٢) وملامح وجه الفتاتين فى الصورة الجدارية التى عثر عليها فى منطقة باليليك بوسط آسيا (راجع شكل رقم ٤ ولوحة رقم ٢٧) بل أننا نلمس أن هناك تشابهاً بينها وبين صورة جدارية تمثل البودستفا من باميان (القرن ٧م) (لوحة رقم٤٤) من حيث الجلسة والوشاح الموضوع حول الظهر والذى يخرج طرفاه من تحت الإبطين ، وان كان الوشاح فى صورة البودستفا يتدلى إلى أسفل بشكل واقعى ، وأيضاً من حيث الهالة الكاملة الاستدارة حول الرأس، وتمثيل الجسم فى وضعة أمامية والوجه فى وضعة ثلاثية الأرباع.

---

(٧٠) حسن الباشا (د.): فنون التصوير الإسلامى فى مصر. القاهرة ١٩٩٤ طبعة ثانية ص٥٦

أما بالنسبة للفنون التطبيقية الفاطمية ، فأنه من الملاحظ اشتمال بعض أوانى الخزف ذى البريق المعدنى على رسوم وصور تعكس التأثيرات السلجوقية من حيث ملامح الوجوه وطريقة تصفيف الشعر ، وهى تمثل نفس الخصائص التى سبق وأن شاهدناها فى بعض الأعمال التصويرية الأويغورية بوسط آسيا ، ومن أمثلتها صحن من الخزف ذى البريق المعدنى محفوظ فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة (٧١) يرجع إلى نهاية القرن الخامس الهجرى أو بداية القرن السادس الهجرى (١١-١٢م) قوام زخرفته رسم سيدة ترقص وفى كلتا يديها ما يشبه البوقين (لوحة رقم ٤٥) ، ويلاحظ أن هناك ثمة شبه فى رسم الوجه القمرى ذى الخدود المكتنزة ورسوم الوجوه التركية التى جاءت على رسوم الخزف السلجوقى.

ويعزى السبب فى ظهور مثل هذه التأثيرات السلجوقية فى العصر الفاطمى إلى هجرة وانتقال الصناع والفنانين من العراق إلى مصر ، أذ يذكر (مارتن Martin) أن الفاطميين بلغوا درجة كبيرة من القوة جعلتهم يستدعون الحرفيين إلى القاهرة مرة اخرى من بغداد وسامرا للنهوض بصناعة البريق المعدنى فى مصر ، كما تشير (اوتودورن ـ K-Otto-Dorn) إلى أن انهيار صناعة الخزف بصفة عامة فى العراق منذ القرن العاشر ، وبالتالى فقد انتقلت أعداد كبيرة من الخزافين العراقيين إلى القاهرة (٧٢).

العصر الأيوبى:

يلاحظ فى تصاوير بعض المخطوطات التى تنسب إلى هذه الفترة وجود تشابه بينها وبين أسلوب التصوير فى مدينة الموصل (٧٣)، كما تتضح الصلة

---

(٧١) زكى محمد حسن: اطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية: شكل رقم ٥٠.

(٧٢) محمود أبراهيم (د.): الخزف الإسلامى فى مصر القاهرة ١٩٨٤ ص٣٨ ، ٤٠

(٧٣) حسن الباشا (د.): فنون التصوير الإسلامى فى مصر ص٧٢ ، ٧٣

الفنية بين شمال العراق ومصر فى هذا العصر أيضاً فى الرسوم الآدمية على الخزف الأيوبى ، وبخاصة الخزف المتعدد الألوان أذ ترسم الأشخاص فيه غالباً بهيئة شديدة الشبه برسوم الأشخاص فى تصاوير المخطوطات المزوقة التى تنسب إلى منطقة الموصل فى وقت معاصر من حيث الأوجه المستديرة والسحنة التركية والعصائب أو التيجان على الرءوس ، وهى فى الوقت نفسه قريبة الصلة بالرسوم على خزف قاشان أو الرى ولاسيما ذلك النوع المعروف بأسم مينائى [٧٤].

وتتألف زخارف هذا النوع من الخزف من رسوم آدمية ومنها رسم شخصين فى قارب شراعى (لوحة رقم ٤٦) أو لقاء شخصين حول شجيرة مبسطة، أو شخص يمسك كأساً أو عازف على آلة (الهرب) أو فرسان على ظهور الخيل[٧٥].

العصر المملوكى:

واصل أسلوب التركى الأويغورى السلجوقى حركته وسيره على يد المماليك الأتراك فى مصر [٧٦]، وأذا كانت مدرسة التصوير المملوكى التى أزدهرت فى عهد دولة المماليك البحرية (٦٤٨-٧٨٤هـ/١٢٥٠-١٣٨٢م) قد تأثرت بغيرها من مدارس التصوير الإسلامى الرائدة والسابقة عليها مثل مدرسة بغداد والمدارس التى ظهرت فى شمال سوريا ، إلا أن مدرسة التصوير فى الموصل كان لها القسط الأكبر من هذا التأثير ، حيث تركت هذه

(٧٤) حسن الباشا (د.): المرجع السابق ص٧٣ ، ٧٤

(٧٥) عبد الرءوف على يوسف: الخزف ضمن كتاب القاهرة تاريخها فنونها آثارها القاهرة ١٩٧٠ ص٣١٨

(٧٦) اوقطاى آصلان آبا: المرجع السابق : ص٢٩٢

المدرسة بصماتها الواضحة على العديد من الأعمال الفنية التصويرية التى انتجت فى هذه الفترة [٧٧].كما أننا سبق وأن لاحظنا وجود صلات فنية بين مصر ومنطقة الموصل فى العصر الأيوبى ، ومن المسلم به أن هذه الصلات قد زادت بهجرة فنانى الموصل إلى دولة المماليك بعد غزو المغول[٧٨].

ويتضح هذا التأثير فى ملامح الوجوه حيث تظهر السحن التركية أو المغولية[٧٩] وفى الزى مثل القفاطين أو الصدريات التركية التى تقفل من اليمين إلى اليسار ، وكسوة الثياب بالزخارف المتداخلة ذات العقد ، وتمثيل عادة الامساك بالمنديل من قبل الأمراء أو الحكام ، إلى جانب طريقة تصفيف الشعر بهيئة ضفائر أو خصلات طويلة تتسدل على الأكتاف وخلف الرأس.

كما نشاهد بصمات مدرسة الموصل فى بعض الخصائص الأخرى مثل خلو الصورة فى بعض الأحيان من الخلفيات أو رسوم المناظر الطبيعية واعتماد المصور على الأشكال وحدها فى سرد القصة وذلك على النقيض من مدرسة بغداد التى كانت مغرمة بالخلفيات ، (ربما كان ذلك الأمر مرتبطاً بفكرة الأشكال فى مسرح خيال الظل) ، وفى التمثيل الرمزى للسماء، والأشياء المعلقة فى الفضاء مثل (الصوانى والأكواب والأباريق) [٨٠].

---

(٧٧) Haldane (D), Mamluk painting England 1978. PP. 13,17

(٧٨) حسن الباشا (د.) فنون التصوير الاسلامى فى مصر :ص ٨٩.

(٧٩) أدت مسألة التقارب فى الصفات العرقية والمظهر الخارجى بين الترك والمغول إلى نوع من الخلط عند الاشارة إلى ملامح وجوه الأشخاص فى بعض التصاوير المملوكية ، وأن كان من الواضح من خلال ما ورد فى المصادر الصينية والمصادر الإسلامية وكتب الرحالة أن هناك تشابهاً فى الصفات العرقية والمظهر الخارجى بين المغول والترك ، بل أن المسلمين عندما عرفوا المغول والتتار جعلوهم ضمن قبائل الترك ، وأن ظلت هناك بعض الفروق التى يمكن من خلالها اظهار الأختلاف مثل العيون التى تكون عند المغول ضيقة ومنسحبة أو مائلة وعند الترك مفتوحة فى شكل اللوزة كما أن الأنوف المغولية فى الغالب تكون منفرجة فى حين أن الأنوف التركية تكون مستقيمة.

(٨٠) Haldane (D) op. cit., P.17

ولم تقتصر هذه الروح الفنية الجديدة على تمثيل العناصر المستقلة فقط مثل أشكال السحب ، بل أن الأسلوب والاحساس بالفضاء يتسمان بطابع الشرق الأدنى مما يدل على أن الفن المصرى فى العصر المملوكى كان مهيئاً ومستعداً دائماً للأهتمام بآسيا الإسلامية من أجل هذه المثيرات الفنية الجديدة (٨١).

ومن المخطوطات المصورة التى تنسب إلى العصر المملوكى ويتضح فيها التأثر بالأسلوب الموصلى نسخة من مخطوط " دعوة الأطباء للمختار بن الحسن بن بطلان البغدادى محفوظة فى مكتبة الأمبروزيانا فى ميلان ، نسخها محمد بن قيصر الأسكندرى سنة (٦٧٢هـ/١٢٧٣م)" (٨٢).

ويذهب د. جمال محرز إلى أن استدارة وجوه الأشخاص وميل عيونها الضيقة وشواربها ولحاها فى تصاوير هذا المخطوط هى سمات مغولية نتجت عن التأثر بالفن المغولى(٨٣) ، وأن كنا نرى أن ظهور مثل هذه السمات المغولية لم يكن مرتبطاً بالضرورة بالتأثر بالفن المغولى بل أنه نتج عن الصلة الفنية بين مصر ومنطقة الموصل فى هذه الفترة من ناحية ، وإلى وجود بعض العناصر المغولية بين صفوف المماليك أنفسهم من ناحية آخرى(٨٤). بل أنه كان هناك ممن تولى سلطنة مصر من المماليك من هم مغولى الجنس مثل السلطان كتبغا(٨٥).

(٨١) Buchthal, Three illustrated Hariri Manuscriprs in the Britich Museum (Burl, Mag 77, 1940) P. 152

(٨٢) حسن الباشا (د.): فنون التصوير الإسلامى فى مصر ص٨٨

(٨٣) جمال محرز (د.): فن التصوير المملوكى. مجلة معهد المخطوطات العربيـة م٧ ج٢ نوفمبر ١٩٦١ ص٦٥

(٨٤) حسن الباشا (د.): فنون التصوير الإسلامى فى مصر ص٨٧

(٨٥) على ابراهيم حسن (د.): تاريخ المماليك البحرية ط ثانية القاهرة ١٩٦٧ ص١٤٦

ومن المخطوطات المملوكية البحرية التى يتضح فى تصاويرها التأثر بالأسلوب الموصلى المتأثر بدوره بالأسلوب التركى الأويغورى نسخة من مخطوط " سلوان المطاع فى عدوان الأتباع" لابن ظفر الصقلى يحتمل من القاهرة (١٣٢٥ـ١٣٥٠م) (مجموعة خاصة [٨٦] ، ومن هذه التصاوير تصويرة تمثل ثلاثة أفراد من البلاط الملكى فى طريقهم إلى رحلة صيد (لوحة رقم ٤٧) وقد أرتدى كل منهم قفطاناً وحذاءاً له رقبة طويلة (بوت) (شكل رقم ١٣)، وعمامة ينسدل أسفلها خصلات شعرهم على الأكتاف وخلف الرءوس ، ويمسك الشخص الأول من اليسار فى يده اليمنى بمجموعة من السهام فى الوقت الذى علق فيه غماد قوسه من أمام فخده الأيسر [٨٧] ، فى حين يمسك الشخصان الآخران بطيور الصيد.

ويمكننا ملاحظة هذا التأثير الموصلى أيضاً فى تصاوير نسخة من مخطوط الحيل الهندسية لأبن الرزاز الجزرى (مصر) سنة ١٣٥٤م كانت سابقاً ضمن مجموعة (أدوين بينى الثالث) نذكر منها تصويرة تمثل أحدى الحيل التى صممت ليتم صب الماء من قارورة إلى طشت بين يدى أمرأة جالسة ، ويتم ذلك كله نتيجة حركة دوران الموسيقيين والبهلوان والفارس على الحصان فوق القبة [٨٨].

وتعكس ملامح وملابس المرأة والموسيقيين فى الصورة السابقة خصائص الطابع الموصلى.

وتكشف تصويرة اخرى ضمن نسخة من مخطوط مقامات الحريرى (٧٧٤هـ / ١٣٣٤م) عن قوة هذا التأثير الوافد من الموصل وهى تمثل أميراً على عرشه وبين يديه موسيقيون وبهلوان ويشاهد هذا الأمير جالساً على العرش وقد أمسك فى يده اليمنى كأساً وفى اليد اليسرى منديلاً أبيض اللون ،

(٨٦) انطونى ولش: فنون الكتاب (كنوز الفن الإسلامى) جنيف ١٩٨٥ ص٤١

(٨٧) كان التركى يعلق غماد قوسه فى الحزام من أمام فخده الأيسر راجع سعد زغلول (د.) المرجع السابق: ص١٨٤ حاشية رقم ١٢٩

(٨٨) انطونى ولش: المرجع السابق ص٤١ لوحة رقم ١٢

وفوق رأسه ملكان يحملان عصابة بهيئة هلال وعن يمينه وشماله سته من أتباعه بعضهم يشاركه الشراب، والبعض الآخر يعزف على الآت موسيقية[٨٩] (لوحة رقم ٤٨).

ويلاحظ فى هذه الصورة أن الأمير وأفراد حاشيته قد صوروا فى صفة سلالة غير عربية ، ذلك لأن معظم الحكام والأمراء المماليك كانوا من أصل تركى أو مغولى عرضا. والواضح أن السمة التركية أو المغولية من آسيا الوسطى هى السمة المصورة هنا ، فبالاضافة إلى الوجه المستدير المتميز والعينين المنحرفتين ، نرى عقصات الشعر الجانبية وتكشف الملابس المرتداة عن المظاهر الأجنبية لهذا البلاط ، فالموسيقيان فى الجهة اليمنى يرتديان قبعة مريشة وهى غطاء رأس مغولى ، كما يرتدى الأمير وأبنه القفاطين أو الصدريات التركية التى تقفل من اليمين إلى اليسار ، إلى جانب الأحزمة التى تدل على الطبقة التركية العسكرية [٩٠]. وتعكس قسمات وجه الملكين وخصلات شعرهم الطويلة التى تنسدل خلف الرأس الطابع الموصلى المتأثر بالأسلوب التركى الأويغورى.

العصر المغولى:

واكبت سيادة الايلخانيين [٩١] نهاية القرن السابع الهجرى (١٣م) وبداية القرن الثامن الهجرى (١٤م) دخول الفنانين الأويغور مرحلة جديدة من

(٨٩) حسن الباشا (د.): التصوير الإسلامى فى العصور الوسطى ص١٦٨

(٩٠) اتنجهاوزن: فن التصوير عند العرب ص١٤٨ ، ١٤٩

ثروت عكاشة: المرجع السابق ٣٨٤

(٩١) كانت كلمة ايلخان تطلق على خان القبيلة وعلى خان الايالة وتدل على أن حاملها داخل فى الطاعة التامة للقاآنات ومدين لهم بالولاء ، فقد قيل لكل حاكم من حكام المغول بايران ايلخان وقيل للأسرة كلها الايلخانيون. أحمد سعيد سليمان: تاريخ الدول الإسلامية ومعجم الأسر الحاكمة ج٢ ص٤٨٠ وايلخان كلمة تركية مركبة من لفظين هما ايل وخان وايل لفظ تركى بمعنى تابع ، وخان بمعنى حاكم وملك ورئيس. عبد السلام عبد العزيز فهمى: تاريخ الدولة المغولية فى إيران. القاهرة ١٩٨٤ ص٤ ، ٥ حاشية رقم ١ وقد أستمر حكم الأسرة الايلخانية فى الفترة من (٦٥٤-٧٤٤هـ/١٢٥٦-١٣٤٤م) حين أستولى الجلائريون على الحكم فى إيران وأنقرضت الدولة الايلخانية التى أقامها هولاكو ، ولانعلم حتى أى تاريخ حكم أنوشروان ولكن لما كانت له سكة تاريخها سنة ٧٥٤هـ فيرى بعض المؤرخين أن تلك السنة هى تاريخ انقراض هذه الدولة. أحمد السعيد سليمان: المرجع السابق ج٢ ص٤٨٢

الازدهار فى مجال التصوير ، وقد خرجت على أيدى هؤلاء روائع المنمنمات فى عدد من المراكز الجديدة كالمراغة وتبريز وغيرهما (٩٢).

ويبدو أن منطقة التركستان (آسيا الوسطى) فى فترة الحكم المغولى كانت متأثرة بالثقافة البوذية وبتقاليد العلماء والفنانين من طبقة البخشى (٩٣) ففى حوالى سنة (٧٠٦هـ/١٣٠٦م) نجد الكاتب كامالشرى (من طبقة البخشى) يتحدث إلى المؤرخ رشيد الدين قائلاً " لقد كان الترك فى بدايتهم أتباع بوذا السكيامونى(٩٤) غير أن كثيرين منهم الآن قد دخلوا الإسلام، ومع ذلك فلا تزال العديد من المعابد البوذية فى التركستان(٩٥).

كما أننا نجد فى مطلع القرن الثامن الهجرى (١٤م) أبناء أسرة الغازى جنكيز خان لم يدخلوا فى الإسلام بعد ، بل أن أول حاكم مسلم لآسيا الوسطى من خانية آل جغتاى دهار ماشرى (١٣٢٦ ـ ١٣٣٤م) كان فى البداية على البوذية، وعندما دخل فى الإسلام تغير أسمه البوذى من دهارماشرى إلى ترماشيرين(٩٦) ، ويشير مؤلف مجهول فى العصر التيمورى عند حديثه عن تاريخ خانات بيت جغتاى إلى أن ميل الخان ترماشيرين إلى الإسلام والحضارة الإسلامية قد أدى إلى سخط المغول عليه(٩٧).

ونجد أيضاً من بين أمراء آسيا الوسطى من يحيط نفسه بالرهبان البوذيين ويشيد المعابد البوذية لهم مثل جنكَشاى (١٣٣٤ـ١٣٣٨م) حاكم سمرقند (٩٨) والذى ذكره بارتولد بأسم (جنكشانك طايفو ـ Ching-Sang-Taifu) ويستدل من أسمه على أنه من أصل صينى (٩٩).

---

(٩٢) اوقطاى آصلان آبا: المرجع السابق: ص٢٩٣

(٩٣) راجع حاشية رقم ٦٠ من الفصل الأول

(٩٤) السكيامونى: نسبة إلى قبيلة سكيا التى كان ينتمى إليها بوذا جوتاما ، وكان موضعها مدينة على تلال الهملايا تسمى كابيلا فاستو ، وتقع فى الأقليم الذى يعرف اليوم بأسم نيبال شمال الهند الوسطى. حامد عبد القادر: المرجع السابق ص٣٥ ، ٣٦

(٩٥) Esin (E), The Bakhshi in the 14th to 16th centuries, P. 281

(٩٦) Ibid.P.281

(٩٧) بارتولد: تركستان من الفتح العربى إلى الغزو المغولى ص١٣١

(٩٨) Esin (E), op. cit., P. 281

(٩٩) بارتولد: تركستان من الفتح العربى إلى الغزو المغولى ص٦٦٤

وقد وردت بعض الأشارات عن الأنشطة الأدبية والفنية التى كانت تمارس فى الأديرة (المعابد) الأويغورية البوذية فى قاليق حوالى سنة ١٢٥٠م، مما يدل على أن الخطاى[١٠٠] تحولوا إلى تركستان الشرقية ذلك الأقليم المتميز بحضارته حيث توجد العديد من المدن الهامة مثل قراشهر وكاشغر اللتان كانتا بمثابة مقر اقامة للملوك الترك.

وفى القرن (٨هـ/١٤م) أسس فرع من أسرة جنكيز خان فى نفس هذه المدن دولة ضمت الخطاى وأويغورستان (أرض الأويغور) كما أصبحت قوجو أو خوجو والمعروفة الأن بقرا قوجو أو قرا خوجو (عاصمة الأتراك الأويغور ٨٥٠-١٢٠٩م) وكذلك بيش - باليق من أهم مراكز فن الكتاب فى آسيا الوسطى.

وعلى الرغم من أن أسرة حاكم الأويغور (الايدى قوت) ظلت حتى عام ١٢٥٠م على المانوية ، وعلى الرغم من وجود بعض الأويغور على المذهب المسيحى النسطورى فقد كانت قوجو بصفة أساسية تدور فى فلك الثقافة البوذية ، وظلت طوال القرن (٨هـ/١٤م) تمثل أحد المراكز المتميزة للفن البوذى فى مجال فنون الكتاب ، يشهد بذلك الكميات الكبيرة من المصادر المدونة التى عثر عليها هناك ، ولم تكن معظم هذه المصادر مدونة فقط بالأبجدية الأويغورية بل دون بعضها بأبجديات اخرى عرفت فى آسيا الوسطى مثل الأبجدية المغولية ، وأبجدية التانكوت وأبجدية التبت إلى جانب الأبجدية السنسكريتيه والصينية[١٠١].

---

(١٠٠) ترجع تسمية خطاى إلى القرن ٨م ، أذ أطلقت على ترك القرن ٨م ، كما أطلق لفظ أرض الخطاى على الشعب الذى يعيش إلى الشرق من أرض الترك المقدسة على نهر أرخون ، وأطلق على أسرتهم عندما كانوا يحكمون فى الصين أسرة (ليائو – Leao) وبهذا الأسم عرفوا فى التاريخ الصينى (٩٠٧-١١٢٤م) ثم حكم القراخطاى فى آسيا الوسطى (١١٢٤-١٢١١م) ، كما أن خلفاء القراخطاى من الأسرة المغولية عرفوا بأسم خطاى.
راجع بارتولد: تاريخ الترك فى وسط آسيا ص١٩١ وراجع حاشية رقم ١١٧ من الفصل الأول

(١٠١) Esin (E), op. cit., PP. 281,282

وقد أشير إلى مدرسة فن الكتاب فى قوجو فى بعض المصادر الصينية، نذكر منها مصدر صينى مؤرخ بسنة (١٣٦٨م) والذى أشار إليها بوصفها واحدة من أهم المراكز الفنية فى آسيا الوسطى ، كما ورد فى مصدر آخر يعود تاريخه إلى فترة حكم أسرة (يوان) أسماء العديد من الرسامين الأويغور المشهورين الذين عملوا فى بلاط آخر سلالة حاكم الأويغور (الايدقوت)[١٠٢] ، فضلاً عن مجموعة اخرى من الوثائق المؤرخة فى الفترة مابين سنتى (١٢٩٦-١٣٦٦)[١٠٣].

البخشى فى العصر المغولى:

أدى استخدام الكتبة الأويغور من قبل قضاة المحاكم فى العصر المغولى إلى إنتشار هذه الطبقة من الكتاب التى عرفت بأسم "بخشى" فى مختلف مقاطعات الأمبراطورية المغولية التى أمتدت من خان باليق إلى وسط آسيا بل وإلى غيرها من المقاطعات الإسلامية غرباً ، وكان يطلق على روءساء المحاكم الملكية المغولية أسم "الوغ بخشى" وهى تعنى فى التركية رئيس الكتبة ، وعادة ما كانوا يختارون من أفضل كتبة الأويغور ، كما أطلق عليهم فى الكتابات الأويغورية أسم " مغول بخشى "[١٠٤].

---

(١٠٢) خضع ايدقوت الأويغور (بارجوق) لجنكيزخان سنة ١٢٠٩م كما سبق وأن ذكرنا فى الفصل الأول ، وبعد وفاته خلفه أبناؤه الثلاثة واحداً بعد الآخر ، ومات الأول فى عهد (توركين) أما الثانى فقد أعدم فى عهد مانكو لأتهامه بتدبير مؤامرة لقتل مسلمى (بش باليق) جميعاً أثناء صلاة الجمعة ، وكان قطع رأسه بيد أخيه الذى ولى الأمر من بعد ، والظاهر أن أخبار الأيدقوت تقف عند هذا الحد ، وظلت التركستان الشرقية تابعة للصين حتى بعد سقوط أباطر المانجو ، ويريد المثقفون بتركستان الصينية الآن أن يسموا أنفسهم "الأويغور " مع أن حكم الأويغور لم يصل أبداً إلى حدود كاشغر الغربية ، ولاتزال بقايا من الأويغور تعيش فى أقصى الشرق على حدود الصين وتدين هذه البقايا بالبوذية وتستخدم الأبجدية الأويغورية التى أستبدلت أخيراً بأبجدية التبت.

راجع فى هذا الموضوع بارتولد: تاريخ الترك فى وسط آسيا ص١٩٠ ، ٢٥٤ ، ٢٥٥

(١٠٣) Esin (E), op. cit., P.282

(١٠٤) Rock Hill (W), The journey of William of Rubruke to the Eastern parts of the world, Pekin 1941, P.50

ويلاحظ أن هؤلاء الكتبة الأويغور قد تمتعوا فى القصر بمنزلة كبيرة ربما أتت مباشرة بعد طبقة العسكرين ، وقد أختص هؤلاء الكتبة (بخشى) بكتابة المراسيم الملكية ، وترتيب وحفظ التمغة والأختام ، وعمل الشعارات الملكية ، وكتابة السجلات الحكومية بالمغولية والتركية ، فضلاً عن عمل نقوش العملة (١٠٥).

ومما هو جدير بالذكر أن لفظ " بخشى " أطلق أيضاً على بعض المشتغلين بفن الكتاب من الأويغور ، وترى (Esin (E.)) أن هذا اللفظ يقابل فى الفارسية لفظ أستاذ وربما يرجع أستخدامه إلى فترة القرن ٨م حيث عرف الفنانون الذين أستخدمهم الأويغور فى هذه الفترة بأسم " وخشى " وهى تسمية ذات صلة بكلمة " بخشى " التى تدل على الكاتب أو الفنان (١٠٦).

كما أستخدمت هذه الكلمة أيضاً للدلالة على الرهبان البوذيين من الأويغور من أصحاب المواهب المتعددة والمتنوعة، أذ كان من بينهم من يجيد القيام بالعمليات الجراحية، وتخطيط الحدائق والباستين، وعمل المنحوتات

(١٠٥) درج المغول على كتابة جزء من النص فى نقودهم بأحرف أويغورية وخاصة كتابات الظهر ومن أمثلتها درهم ايلخانى بأسم ابقا ضرب تبريز سنة ٦٦٨هـ أو ٦٧٨هـ نقش على ظهره كتابة بالخط الأويغورى تقرأ " ضربه ابقا " بأسم الخان الأعظم أنظر:
Broome (M.), Ahand book of Islamic coins. London 1985 P. 104, PL. 157
ودينار ايلخانى بأسم أرغون ضرب شيراز سنة ٦٨٤ هـ وعلى ظهره كتابة بأحرف أويغورية نصها " ضرب بأمر نائب الخان الأعظم " أنظر مايكل بيتس وآخرون: فن العملة الإسلامية. كنوز الفن الإسلامى جنيف ١٩٨٥ لوحة ٤٧٣

(١٠٦) Esin (E), op. cit., P. 284
ورد فى قصيدة بالفارسية تنسب إلى أرغون (١٢٨٤–١٢٩١م) وصفاً للبخشى من الترك على أنه من يكتب الخط الأويغورى

والرسوم الجدارية الدينية ، إلى جانب الأشتغال بفن الكتاب [١٠٧] ، وكان على التلاميذ الموهبين فى العصر المغولى أن يقضوا فترة طويلة فى تعلم فن الكتاب حيث جاء على لسان أحد هؤلاء التلاميذ ويدعى (Qoludi Bintung) " لقد تعلمت فى طفولتى الموضوعات المختصة بفن الكتاب (bitiq) والأبجدية الأويغورية كما درست أيضاً النصوص المقدسة ، وأعتقد أننى سوف أصبح راهباً" [١٠٨]، ورغم ذلك فلم يكن بأستطاعة هذا التلميذ(Qoludi Bintung) أن ينضم أو ينخرط فى سلك الرهبنة مباشرة إذ كان عليه أن يخدم أولاً ضمن طبقة الموظفين فى المقاطعات المغولية [١٠٩] وكانت أوضاع الفنانين الأتراك فى تبريز فى الفترة الايلخانية ، تنهج نفس هذا النهج ، أذ كان على الفنانين والحرفيين القيام بتعليم وتدريب أبنائهم فى نفس فروع تخصصاتهم الفنية.

وفى الفترة المغولية كان لفظ " بخشى " يطلق فى آن واحد على الكتبة الأويغور وعلى الرهبان البوذيين [١١٠]، وربما كان من بين طبقة الفنانين والصبية (البخشى) من كان لهم تأثير على فن الكتاب فى العصر الإسلامى ، وخاصة مجموعة الرهبان البوذيين الذين شيدوا بعض المعابد البوذية فى العصر المغولى فى عواصم وسط آسيا مثل (قاليق ـ سمرقند ـ خراسان ـ اذربيجان) وأن كان من الملاحظ أنهم فى خراسان واذربيجان لم يكونوا فقط من الأتراك الأويغور ، بل كانوا من مناطق آخرى للخطاى أذ نجد من بينهم الهنود والكشميريين والمغول والتبتيين [١١١].

---

(١٠٧) Rock-Hill (W), op. cit., P. 41-51

(١٠٨) Malov (S.E) Pamyatniki drevneturskoy Pis monnosti, Moscow 1951 P. 202

(١٠٩) Esin (E) op. cit., P. 284

(١١٠) بارتولد: التركستان من الفتح العربى إلى الغزو المغولى ص١٢٧

(١١١) لاتزال توجد بقايا المعابد البوذية التى شيدها أرغون فى مرو وتبريز كما أنه تلقى تعليمه على يد راهب بوذى (بخشى) وقد أحاط هذا الخان نفسه بمجموعة من الرهبان البوذيين من مدن أويغورستان والهند وكشمير وخطاى Esin (E) op. cit., P. 286

ولقد تم تدمير المعابد البوذيـة فـى أراضـى الدولـة الايلخانيـة عقـب دخـول غازان فى الإسلام عام (١٢٩٥م) ، وخير البخشى بين العـودة إلـى أوطـانهم أو الدخـول فـى الإسـلام.ويبـدو أن مـن ظـل منهـم قـد شـارك فـى عمـل بعـض المخطوطات فى الفترة المغولية خاصـة تلك المكتوبـة بـالخط الأويغـورى(١١٢)، ولايزال يوجد نماذج من تصاويرها ورسومها فـى بعض الألبومـات المحفوظـة بمكتبات استانبول (١١٣).

مدرسة التصوير الأويغورى فى العصر المغولى :

استمرت مدرسة التصوير الأويغـورى فـى الفـترة المغوليـة فـى قوجـو فـى تمثيل بوذا أو اتباعه بالرسوم والصور ، أذ كان الـترك يـرون فـى بـوذا الآهيـم (طاكَرى) آله السماء ، وكان بوذا يمثل فى بعض الأحيان بملامح مغولية ، كمـا لقت رسوم الشياطين والعفاريت عناية خاصة من قبـل الفنـانين الأويغـور حيـث كثر تمثيل رسوم المردة والعمـاليق ذوى العضـلات القويـة ، أو الشـياطين ذوى الشكل الحيوانى والأنياب الحادة ، وكـانت مثـل هـذه الموضـوعـات مـن الأشـياء المطروقة والمألوفة فى الأدب والفن البوذى الأويغورى(١١٤).

اما من حيث الأساليب الفنية المستخدمة فى تنفيذ هـذه الأعمـال الفنيـة فقد كانت تواكب وتساير تطور التعبيرية والواقعية التـى سـادت الفنـون التصـويريـة البوذية خلال القرنين (١٣ ، ١٤م) وذلك فى محاولة لإضفاء طابع الحيوية على هذه الرسوم.

---

(١١٢) كانت الخطوط الصغدية تكتب بحجم كبير ثم تطورت بواسطة الأويغـور إلى خـط متميز عرف بأسم الخط الأويغورى أو الأحرف الأويغوريـة ، وظـل هـذا الخـط مستخدماً بـين جميع فرق أتراك الأويغور من بوذيين ومانويين ونساطرة ومسلمين منـذ القرن ٨م وحتـى القرن ١٦م أى مدة حوالى ثمانمائة عام.

(١١٣) Esin (E), op. cit., P. 284, Togan (z.V.) On the Istanbul Miniatures. Istanbul 1963.

(١١٤) Esin (E), Buddhist and Manichean Turkish Art, Istanbul 1967 PP. 43,55

وقد كانت المدرسة البوذية فى الفترة من القرن (٩ -١٣م) تجاهد فى سبيل الوصول إلى الواقعية من خلال تحديد الرسوم بخطوط واضحة وقوية ، واستخدم الظلال فى التعبير عن العناصر المختلفة ، والاهتمام بالتعبير عن المنظور ، فضلاً عن الاعتماد على الألوان المفعمة بالحيوية وذات الأطياف المختلفة ، وهى بلاشك متأثرة فى ذلك بالأساليب والاتجاهات الفنية الصينية. وتعتبر مراعاة الواقعية ومحاولة التعبير عن الأحاسيس والمشاعر وخاصة فى الفترة التى تلت القرن الثالث عشر الميلادى من أهم المنجزات الفنية للأويغور وغيرهم من شعوب شرق آسيا مثل الختن والصينيين على الرغم من أن علم المنظور لم يكن قد عرف بعد ، وتشير (Esin.E) إلى أن هذه الاتجازات تجعلنا نشعر باعجاب عميق تجاه أساتذة الخطاى بين الرسامين المسلمين(١١٥).
ومن الملاحظ أن ظهور الواقعية والتعبيرية فى مدرسة التصوير عند الأويغور والخطاى كان نتيجة مباشرة للاهتمام الشديد بعمل الصور الشخصية والتاريخية وهو الأمر الذى نراه بوضوح فى التصوير الأويغورى منذ فترة مبكرة قد ترجع إلى القرنين (٨ – ٩م).

أثر مدرسة التصوير الأويغورى على التصوير المغولى:

كان من نتيجة الإقبال على استخدام الكتبة والفنانين الأويغور البوذيين من طبقة البخشى فى العصر المغولى أن ظهرت بعض التأثيرات الأويغورية البوذية فى بعض الأعمال الفنية التى أنجزت خلال هذا العصر ، بل أنه من المحتمل أن بداية ظهور ما يمكن أن نطلق عليه أسم التصوير الدينى فى العصر الإسلامى يرجع فى المقام الأول إلى مشاركة الفنانين الأويغور فى الأنشطة الأدبية والفنية فى بعض المراكز الفنية المغولية ، حيث لقى التصوير الدينى أهتماماً خاصاً من قبل هؤلاء الفنانين منذ فترة مبكرة ترجع إلى القرن الثامن الميلادى وذلك نتيجة لاعتناق الأويغور لعقائد وديانات تستخدم التصوير فى أغراض تعليمية مثل المانوية والبوذية والمسيحية(١١٦).

(١١٥) Esin (E) op. cit., P. 284
(١١٦) راجع عقائد وديانات الأويغور فى الفصل الأول من الدراسة

ويعتبر التداخل التدريجى البوذى الإسلامى فيما يتعلق بأصل الكون وعناصره ونواميسه بل وفى أستخدام بعض المفردات الدينية ، مظهراً من مظاهر تأثير طبقة الرهبان البوذيين (البخشى) فى المناطق الإسلامية فى العصر المغولى.

ومن أمثلة هذا التداخل ما نجده فى مصنف رشيد الدين عن الهند والصين أذ نجد هذا المؤلف يستعين فى هذا بعدد كبير من العلماء من مختلف الشعوب ممن كانوا يقيمون ببلاط الايلخانيين ، فتاريخ الهند مثلاً تم تدوينه بمعاونة راهب (بخشى) من كشمير يدعى (كامالشرى – Kamalashri) وتاريخ الصين بمعاونة عالمين صينيين هما (لى – تا – شى Li -Ta -chi) و(مكسون - Maksun) (١١٧) وذلك أعتماداً على كتاب كان وضعه ثلاثة من الرهبان البوذيين (١١٨).

وقد علق كامالشرى على بعض النواحى الكونية فى قلب آسيا ، والمعتقدات التى تدور حول جبل (Meru) بأعتباره محور العالم ، وهو جبل يقع بين كشمير والتبت وتركستان ولقد كان لهذا المفهوم أثر فى تصوير هذا الجبل ، والذى أصبح فى التصوير الإسلامى مثالاً يرمز به إلى هذه الجبال الكونية أو يستخدم فى التعبير عن قلب آسيا (١١٩).

ونرى كامالشرى عند تفسيره للبوذية يظهر (البوذا) وكأنهم أنبياء ، بل أنه أعتبر (البوداستفا) ملائكة مجنحة ، أما الأرواح البوذية الحارسة فقد جاءت عنده فى صورة شياطين أو عفاريت (١٢٠)

---

(١١٧) وردت هكذا عند كاترمير وكسمون وعند روسن أمابلوشيه فقد اوردها يكسون

راجع بارتولد: تركستان من الفتح العربى حتى الغزو المغولى ص١١٩ حاشية رقم ٢٩١

(١١٨) المرجع نفسه: ص١١٩

(١١٩) Esin (E), op. cit., P. 288

(١٢٠) Ibid, P. 288

ولاشك أن هذا التداخل الذى أشرنا إليه كان له أثره فى ظهور بعض الاتجاهات التصويرية البوذية الدينية فى بعض الأعمال التصويرية الدينية فى العصر المغولى وفى العصر التيمورى فيما بعد ، لاسيما وأن النماذج البوذية كانت موجودة بطبيعة الحال فى المعابد البوذية التى شيدت فى بعض المناطق الإسلامية فى سمرقند ومرو وخراسان واذربيجان. ومن الأعمال الفنية التى يظهر فى بعض تصاويرها التأثر بالأساليب الفنية البوذية الأويغورية فى هذه الفترة ، مخطوط عربى من كتاب الآثار الباقية عن القرون الخالية للبيرونى محفوظ بمكتبة جامعة ادنبرا نسخه ابن القطبى فى سنة (٧٠٧هـ/١٣٠٧م). ويظهر ذلك فى:

أولاً: رسوم طيات بعض الاردية بأسلوب واقعى مفعم بالحيوية

ثانياً: رسوم بعض الأشخاص وقد تشابكت أيديهم أمام صدورهم بشكل غير ظاهر إذ تختفى الأيدى داخل أكمام أرديتهم الطويلة (لوحة رقم ٤٩) [١٢١] وهذا الأسلوب فى تمثيل الأيدى المختفية داخل الأكمام يمكن رؤيته فى بعض الرسوم والتصاوير الدينية الأويغورية (لوحة رقم ٥٠) [١٢٢].

ثالثاً: رسوم بعض صور الملائكة [١٢٣] بهيئة تذكرنا برسوم بوذا [١٢٤] من حيث الملامح والهالات الكبيرة التى تحيط بالرأس ، والأكمام الضيقة والأحزمة التى تتطاير منها الأشرطة.

---

(١٢١) ثروت عكاشة (د.): المرجع السابق لوحة رقم ٦٦

(١٢٢) Aslanapa. (O), Türk sanatı, P. 15

(١٢٣) حسن الباشا (د.): المرجع السابق شكل رقم ٤٠

(١٢٤) راجع اللوحات رقم ١٢ ، ٢١ من الدراسة

ومن الأعمال الفنية التى يمكن نسبتها إلى الفنانين الأويغور فى العصر المغولى كتاب " جامع التواريخ "(١٢٥) الذى أعده وزير الأيلخانيين ومؤرخهم رشيد الدين ، ففى بعض أجزاء من نسخ هذا الكتاب المحفوظة فى مكتبة جامعة ادنبرا (٧٠٧هـ/١٣٠٦م) وفى الجمعية الأسيوية الملكية بلندن (٧١٤هـ/١٣١٤م) ، وفى متحف طوبقا بوسراى باستانبول (٧١٧هـ/١٣١٧م).

ويمكن ملاحظة التأثير التركى الأويغورى فى هذا العمل على النحو التالى:

أولاً: تطويع الألوان لحركة الخطوط ، وهى سمة مميزة لأعمال الفنانين الأويغور (١٢٦).

---

(١٢٥) أسند غازان خان (١٢٩٥ ــ ١٣٠٤م) إلى وزيره رشيد الدين مهمة تدوين تاريخ المغول ليكون فى متناول الجميع. وفضل الله رشيد الدين بن عماد الدولة أبى الخير كان فى بداية أمره طبيباً ومؤلفاً لعدد من الرسائل الدينية ، ألتحق بخدمة الدولة منذ أيام (أباقاخان ١٢٦٥ - ١٢٨٢م) ، ثم عين وزيراً عام (٦٩٧هـ/١٢٩٨م) ، ولم يكن مصنف رشيد الدين قد أكتمل عندما وافت المنية غازان خان ، ولم يلبث أخوه وخلفه اولجايتو أن كلف رشيد الدين بمهمة أوسع ، وهى وضع تاريخ لجميع الشعوب التى دخلت فى علاقات مع المغول ، وكان العمل ينقسم فى الأصل إلى ثلاثة مجلدات يعالج الأول منها الكلام على تاريخ المغول ، بينما أفرد الثانى للكلام على تاريخ البشرية ، وتاريخ سلطنة اولجايتو ، أما المجلد الثالث والآخير فيضم الذيل الجغرافى فى بيان صور الأقاليم ومسالك الممالك ، وقد أبدل المؤلف هذا التقسيم فيما بعد بتقسيم آخر حيث خص تاريخ البشرية بمجلد منفصل ، وكرس للذيل الجغرافى مجلداً رابعاً ، وحمل المصنف بأجمعه عنوان "جامع التواريخ " وظل المجلد الأول يحمل عنواناً خاصاً هو" تاريخ غازانى" وذلك أمتثالاً لرغبة او لجايتو.

بارتولد: تركستان من الفتح العربى إلى الغزو المغولى ص١١٧ - ١٢٠

(١٢٦) اوقطاى آصلان آبا: فنون الترك وعمائرهم ص٢٩٣

ثانياً: رسم الملائكة بأجنحة تخرج من الذراعين ، وقد كثر تمثيل الملائكة (بوداستفا) بهذه الهيئة فى الرسوم والتصاوير الأويغورية البوذية.

ثالثاً: رسم بعض الموضوعات البوذية: وهى تقع فى القسم الخاص بتاريخ الهند ، وعددها تسع تصاوير تمثل مناظر تاريخية عبارة عن صور من كتب هندوسية وبوذية بالاضافة إلى مناظر طبيعية بحته وعمائر ، ومن أمثلتها صورة تمثل بوذا وهو يقدم الفاكهة إلى الشيطان وكلاهما يرتدى غطاء الرأس الخاص بالعلماء الصينيين ، وصورة اخرى تمثل شجرة بوذا (١٢٧) أو شجرة العرفان (١٢٨). ضمن تصاوير مخطوط الجمعية الأسيوية الملكية بلندن (لوحة رقم ٥١) ، حيث نجد الفنان يقوم برسم مجموعة من الأشجار ، بأسلوب واقعى ، تبدو أضخمها تلك التى تشغل الجانب الأيسر من التصويرة ، ولعلها هى (شجرة البو ـ Bo Tree) التى أشرقت تحتها شمس الهداية على بوذا الأكبر ، ويلاحظ أن الفنان قد أعتمد فى تمثيل هذه الصورة على الخط والقليل من الألوان ، وأكتفى فقط بتمثيل الأجزاء السفلية من الأشجار وبعض سيقانها المورقة.

رابعاً: تشابه بعض الموضوعات الممثلة ، وموضوعات التصوير الأويغورى مثل التشابه الواضح والقريب بين صورة فى مخطوط الجمعية الأسيوية

(١٢٧) Gray (B), persian painting, Skira, 1977, PL. P. 24

(١٢٨) يرى البعض أن الشجرة التى أوى إليها بوذا الأكبر ، وتلقى تحتها المعرفة الدينية كانت من فصيلة التين ، ويربط بينها وبين معنى الآيات القرآنية الكريمة " والتين والزيتون ، وطور سنين ، وهذا البلد الأمين " حيث أن النظم القرآنى الكريم يوحى بأن كل كلمة رمز لشخص ، فالتين رمز لبوذا الأكبر والزيتون رمز لعيسى عليه السلام ، وطور سنين رمز لموسى عليه السلام ، وهذا البلد الأمين رمز لمحمد رسول الله (صلى الله عليه وسلم) حامد عبد القادر: المرجع السابق ص٥٢ ، ٥٤

الملكية بلندن وبين رسم جدارى أويغورى من (بازكلك بواحة طرفان) محفوظ بمتاحف الدولة ببرلين يرجع تاريخه إلى القرنين (٨ ـ ٩م) مما يدل على الصلة الوثيقة بين أسلوب العملين ، فكل منهما يمثل صورة بحيرة تدور حولها مجموعة من الجبال الشاهقة الأرتفاع تنمو عليها الأشجار والشجيرات ، وتسبح فى مياهها الأسماك والطيور وهى الصورة المعروفة بصورة "جبال الهند" وربما رمز الفنان هنا إلى جبل (Meru) الذى سبق الاشارة إليه وهو فى مفهوم البوذية من الجبال الكونية ويعتبرونه محور العالم. (لوحة رقم ٥٢) وإن كنا نلاحظ أن البحيرة المرسومة فى الصورة الجدارية تخلو من رسوم الأسماك والطيور ويظهر بها حيوان خرافى (تنين) مثل وهو يخرج من الماء فاغرا فمه [١٢٩].

ويذكر آصلان آبا أن الأستاذ "ديتز" و"كونل" قد ربطا بين بعض خصائص وتفاصيل صورة المخطوط السابق وبين رسوم وسط آسيا ، وأطمأن "ديتز" إلى أن الفنان كان تركياً أويغورياً [١٣٠].

ومما هو جدير بالذكر أنه قد جاء فى "كتاب الوقف الرشيدى" أن مصورين ترك "غلمان من الترك" ساهموا مع غيرهم فى الأنشطة الفنية فى "ربع الرشيدى" وهو الحى الذى أنشأه وأوقفه رشيد الدين فى تبريز فى السنوات الأولى من القرن (٨هـ/١٤م) فقد كتبت بعض أسماء الفنانين الترك بالتركية ولكننا لانعرف على وجه الدقة أى نوع من الأنشطة كانوا يقومون به [١٣١].

---

(١٢٩) راجع لوحة رقم ٤ من الدراسة

(١٣٠) اوقطاى آصلان آبا: المرجع السابق ص٢٩٣

(١٣١) نفس المرجع ونفس الصفحة.

وتشير (Esin . E)[١٣٢] إلى وجود قسم آخر من الكتب الأدبية الإسلامية وبعض الكتب غير السنية المظهر ، أشتملت على تصاوير دينية بدء فى تصويرها فى العصر المغولى على يد بعض المصورين أمثال أحمد موسى[١٣٣].

ويتضح لنا مما سبق أن بعض الصور فى المخطوطات المغولية قد وضح فيها تأثير وسط آسيا وتأثير أساليب التصوير فى الشرق الأقصى ، وهو التأثير الذى أحدثه الفنانون الأويغور الذين عملوا فى قصور الأيلخانيين.

العصر التيمورى:

رغم أن تيمورلنك الفاتح المغولى الثانى بعد جنكيز خان ، قد جعل من سمرقند عاصمة لكل تركستان الشرقية عقب عدة حملات قام بها بدأت منذ عام ١٣٤٦م ، إلا أن بعض مراكز فن الكتاب البوذية ظلت تمارس أنشطتها تحت رعاية بعض الحكام المحليين.

وفى سنة (٨٢٢هـ/١٤١٩م) حين عبرت سفارة تيمورية أرض الأويغور وكان بصحبتها محمد بخشى السمرقندى والرسام نقاش غياث الدين ، كانت بعض المدن الأويغورية مثل قوجو وطرفان وقامول لاتزال تدور فى فلك الثقافة البوذية والفن البوذى ، وأن شيد المسلمون لهم مسجداً فى قامول

---

(١٣٢) Esin (E), Le développement Hélérodoxe de la peinture religieuse Turque Islamique, Brussels 1970 P. 197 - 208.

(١٣٣) حمل هذا المصور لقب أستاذ وأشتهر فى عصر السلطان أبى سعيد (٧١٩-٧٣٧هـ/ ١٣١٧-١٣٣٥م) وهو يعتبر علامة فى التصوير الإسلامى فى إيران ، فقد كشف الغطاء عن وجه التصوير الإسلامى على حد قول "دوست محمد" ويعتبر الأستاذ شمس الدين تلميذاً للأستاذ أحمد موسى

Binyon, Wilkinson , Gray. Persian Mimiature painting London , 1933 P. 34

حسن الباشا (د.): المرجع السابق ص٢٩٤

بالقرب من أحد الأديرة البوذيـة ، كمـا يفهـم مـن أحدى الأشـارات أنـه كـانت توجـد زاوية للدراويش فى مقاطعة قوجو [١٣٤].

ومما يدل على أن طبقة "البخشـى" ظلـت موجـودة حتـى العصـر التيمـورى مـا ذكره الشاعر التيمورى الشهير على شيرانوئى (١٤٤١ـ١٥٠١م) من أن البخشى هـم كتبة ملوك التركسـتان الذيـن لاعلـم لهـم البتـة بالفارسية ، ويضيـف شيرنوائى بـأن البخشى علـى معرفـة تامـة بالتركيـة ، وتحـت أسـماء فارسية وأخـرى تركيـة نجـد شيرنوائى يلمـح إلـى ثنائيـة وأزدواجيـة تقـاليد فـن الكتـاب فـى آسيا الوسـطى فـى أيامه[١٣٥].

وربما هاجر بعض الفنانين مـن طبقـة "بخشـى" مـن منـاطق غـير إسـلامية فـى أويغورستان إلى العواصم الإسلامية فى العصـر التيمورى ، حيث ظل لفـظ البخشـى محتفظاً بمدلوله البوذى فى آسيا الوسطى الإسلامية [١٣٦].

ويبدو أن البوذية كان لها بعض النفوذ فى وسـط آسيا فـى هـذه الفـترة ، حيـث ظهـرت آثـار ممارسـات وتعـاليم الرهبـان البوذيـين (البخشـى) علـى بعـض فـرق الدراويش فى آسيا الوسطى مثل طريقة أبدال [١٣٧] وطريقة القلندرية[١٣٨].

(١٣٤) كانت قوجو هى مقر حاكم منطقة طرفان فى العصرين المغولى والتيمورى ، ويبـدو أن سكان مدينة قوجو قد دخلوا فى الإسلام جميعاً مع حاكمهم السلطان على حوالى سـنة ١٤٧٣م. Esin (E), op. cit., PP. 281,282

(١٣٥) Ibid, P. 282

(١٣٦) رمز بعض البخشى من ذوى الأصل النبيل لأنفسهم من خلال بعض الألقاب مثل لقب "مير" Ali, (M.) Manaqib-ihünerveran, Istanbul 1926 P. 27

(١٣٧) تذكر هذه الطريقة فى بعض المصادر بأسـم " خراسـان ارتـلرى" ، وهـم الهراطقـة مـن الدراويش أصحاب الجذبة ، هائمون على وجوههم دائماً ، ويعتبرهم البعض من الطرق المارقة.

محمد فؤاد كوپرلى: قيـام الدولـة العثمانيـة: ترجمـة أحمـد سـعيد سـليمان (د.) القـاهرة ١٩٦٧ ص١٦٥

(١٣٨) تستمد هذه الطريقة أصولها من مدرسة خراسان أو بتعبير أبسط مـن الملامتيـة ، والتـى انساحت بعـد جمـال الديـن السـاوى (٤٦٣هـ/١٠٧٠م) فوصلـت إلى سـوريا ومصـر والعراق والهند وآسيا الوسـطى والأنـاضول ، لهجـوم الصوفيـة السـنيين عليهـم لغرابـة طقوسهم وأستهانتهم بأقوال الناس فيهم وإباحية سالكيها. المرجع نفسه ص١٧٢

ويصعب فى كثير من الأحيان التفرقة بين الرهبان البوذيين ودراويش هذه الفرق لتشابهم فى المظهر وبعض العادات الغريبة ، أذ كانت العزوبة والفقر والشحاذة من الأسس التى تعتمد عليها هذه الطرق وخاصة الطريقة القلندرية، مع فروق طفيفة بحسب الزمان والمكان ، ويذكرنا أتباع هذه الطريقة بزيهم وطراز حياتهم وحتى بمبادئهم الخلقية بطائفة السادهو الهندية، وكان الدراويش القلندرية يتنقلون فى جماعات كثيفة إلى حد ما من مدينة إلى مدينة محلقين رءوسهم ولحاهم وشواربهم وحواجبهم حاملين بيارقهم الخاصة وطبولهم [١٣٩].

وقد كان لمبادئ وتعاليم بعض هذه الطرق أثر على بعض الحكام المحليين والمفكرين فى أقليم أويغورستان ، أذ حدث أن دخل الحاكم المغولى الشاب لمدينة قوجو دوست محمد بن أسن بوغا (١٤٢٦ـ١٤٦٨م) فى طريقة أبدال ، وأطلق على هذا الملك الشاب أسم "ابن أبدال" وذكر عنه أنه كان يشرب الخمر ، كما أنه تزوج من أرملة أبيه [١٤٠].

ويذكر عن الشاعر والمزوق والخطاط على شيرنوائى (١٤٤١ـ١٥٠١م) والذى ولد فى هراة أنه كان أبناً لشخص أويغورى من طبقة البخشى [١٤١]،

(١٣٩) رغم أن دراويش هذه الطريقة كانت لهم تكايا كثيرة فى بعض المدن مثل قوجو وطشقند وغيرهما ألا أنهم كانوا دائماً هائمين على وجوههم. محمد فؤاد كوبرلى. المرجع السابق: ص١٧٢ ، ١٧٣

(١٤٠) تعتبر عادة الزواج من أرملة الأب عادة أويغورية قديمة أحتفظ بها الأويغور فى العصر المغولى وقد أشار إليها المؤرخ علاء الدين عطا ملك بن محمد الجوينى المتوفى عام (٦٨١هـ/١٢٨٣م) فى مصنفه "تاريخ جهانكشاى طبعة قزوينى ج٢ ص٢٢٦ راجع بارتولد: تركستان من الفتح العربى إلى الغزو المغولى ص٥٥٨

(١٤١) كان يسمى Kichkina Bahadur انظر:

Levend (A), Ali Sir Nava'i, Ankara: 1905 I, P. 88-89

وأن أسرته من ناحية أمه كانت من الأسر التى أشتهرت بنظم الشعر بالتركية، كما أن ابن خالته الأمير حيدر أصبح من دراويش القلندرية ، وأنه قام ببناء تكية لأصحاب هذه الفرقة فى ساحة (ماهيانا) بالقرب من هراة ، وأنه كان يرتدى جلد النمر ، ويمارس الرقص فى حلقات الدراويش لأعتقاده بأنه يؤدى إلى حالة من الوجد والأنجذاب الصوفى ، وقدتعرض هذا الأمير للقتل فى النهاية وكان ذلك فى عام ١٤٩٩م ، وقوبل هذا الأمر بالأسف الشديد والتأثر البالغ من على شيرنوائى [١٤٢].

ومن المعروف أن على شيرنوائى قد أصبغ رعايته وعطفه تماماً مثل السلطان حسين ميرزا بايقرا (٨٧٤-٩١٢هـ/١٤٦٨-١٥٠٦م) حاكم هراة على محمد بخشى الأويغورى ، والذى ذكر عنه شيرنوائى بأنه "كان يرسم الصور العجيبة والغريبة ، وقد ذهب الأستاذ طوغان بجامعة استانبول إلى أن الأستاذ محمد سياه قلم هو نفسه الفنان "محمد البخشى".[١٤٣]

كما ظل الأزوبك الذين حكموا بعض المناطق التيمورية فى منطقة ما وراء النهر يستخدمون الكتبة الأويغور من طبقة البخشى ، مثل أبى القاسم البخشى ، ومحمود مذهب الذى عرف بالكاتب وباسم محمود بخشى الأويغورى ، وقد عمل محمود بخشى فى خدمة السلطان حسين ميرزا بايقرا وكان يعتبر من أصغر الكتبة من طبقة البخشى الذين عملوا فى خدمة هذا السلطان ، ثم أنتقل بعد ذلك للعمل فى بخارى حيث ظل بها حتى سنة ١٥٤١م [١٤٤].

---

(١٤٢) Esin (E), op. cit., P. 286

(١٤٣) Togan (Z.V), On the Istanbul Miniature. Istanbul 1953 PP. 79-81.

سوف نتعرض بالدراسة فى نهاية هذا الفصل لمجموعة الصور التى تحمل توقيع محمد سياه قلم وعلاقتها بمدارس التصوير فى إيران وتركيا ومدرسة التصوير فى آسيا الوسطى.

(١٤٤) Esin (E), op. cit., P. 293

أثر مدرسة التصوير الأويغورى البوذى على التصوير التيمورى:

وصلتنا نسخة من مخطوط يتعلق بنسب الأسرة الجنكيزية (١٤٥) محفوظة بمكتبة طوبقابواسرى فى استانبول ، خزانة رقم (٢١٥٢)(١٤٦) وهى نسخة غير مؤرخة وإن كان من المرجح أن تاريخها يعود إلى ما قبل سنة ١٤٢٣م بقليل ، حيث إن آخر ما ورد بها من صور شخصية للأمراء التيموريين تخص خليل سلطان الذى حكم فى الفترة من (١٣٨٤-١٤١١م) ، وترى (Esin -E) أن هذه النسخة ربما تكون قد زوقت فى بلاط أحد أبناء زادة خان أما محمد سلطان أو خليل سلطان أو فى فترة حكم أخيهم غير الشقيق بير محمد (١٤٧).

وكتبت هذه النسخة بالخط الأويغورى على يد (شين - Chin) ابن على شاه المزوق والخطاط الذى وقع بالتركيه بالخط العربى " عمل العاشق بالله شين بن على شاه الزهرى"، وربما يكون هذا الفنان هو ابن على شاه بخشى الذى عاش قبل عام ١٤١٤م ، وأكتسب شهرته من تدوين شعر حيدر طلبى بالخط الأويغورى (١٤٨).

---

(١٤٥) أكتشف المؤرخ النابه أحمد زكى وليدى طوغان مصنف مفقود للمؤرخ رشيد الدين بمكتبة طوبقا بوسراى يحمل عنوان "شعب بنحكانة ، وهو يتعلق بأنساب أسر خمسة أمم من بينها الأسرة "التركية المغولية" وتخص هذه المخطوطة قاسم خان ملك استرخان (١٥٠٢-١٥٣٢م) وأن كان يعتقد أنها كتبت فى سمرقند فى القرن (٩هـ/١٥م) ويلاحظ فى هذه المخطوطة عدم وجود الصور الشخصية فى الأماكن التى خصصت لها أسفل أسماء خانات المغول التى كتبت بالخط الأويغورى والتى تبدأ بألان قوا ، كما توجد نسخة أخرى فى طشقند يرجح أيضاً أنها زوقت فى سمرقند فى الفترة من (١٣٨٤-١٤١١م) باعتبار أن اوكداى هو الخان الوحيد فى مجموعة الصور الشخصية التى تضمها الذى مثل هو وزوجته ، وفى أعتقادنا أن هذه المجموعة من كتب سلسلة الأنساب كان لها تأثيرها على ظهور ما يعرف بأسم "سلسلة نامه أو سبحة الأخيار فى التصوير العثمانى والتى قصد منها تقديم جداول مصورة لنسب الأسرة العثمانية راجع ربيع خليفة (د.) الصور الشخصية فى التصوير العثمانى رسالة دكتوراة غير منشورة مخطوط بجامعة القاهرة ١٩٨١ ص١٠٦

(١٤٦) يعتبر طوغان هو أول من أشار إلى هذه النسخة

Togam (Z.V.), The composition of the history of the Mongols by Rashid Al Din, Central Asian Journal VII/I, Wiesbaden 1962 P. 65-70.

(١٤٧) Esin (E), OP. cit., P. 290

(١٤٨) Ibid, P. 290

ويلاحظ أن مجموعة الصور الشخصية التى يضمها هذا المخطوط والتى يبلغ عددها خمسة وخمسين صورة غير ملونة ومنفذة بالحبر باستثناء صورتين فقط هما صورة تيمور لنك (لوحة رقم ٥٣) وصورة جانى بك (١٣٤١-١٣٥٦م) ابن أوزبك حاكم القبيلة الذهبية.

وقد مثل أعضاء الأسرة الجنكيزية فيما عدا جنكيز خان وأجداده، أما وهم جالسون على عروشهم أو هم يجلسون القرفصاء، فى حين مثل بعض الأمراء الجنكيزين الذين لم يحكموا وهم قاعدون على ركبة واحدة ، اما الامراء الجنكيزين الذين تولوا حكم المقاطعات فقد مثلوا وهم قاعدون على الركبتين(١٤٩).

ونلاحظ أيضاً أن الحكام غير المسلمين مثلوا بوجوه حليقه ولهم شعر رأس طويل يذكرنا بما ورد عن أوصافهم عند المؤرخين وبما جاء فى الرسوم الأويغوريه فى القرنين الثالث عشر والرابع عشر الميلاديين ، وهم يرتدون القفاطين التركية ويضعون على رءوسهم قبعات كبيرة ذات حافة عريضة مفرطحه ذات أصول أويغورية ، بينما كانت أغطية رءوس السيدات ذات قمة ثلاثية تشبه إلى حد كبير أغطية رءوس السيدات فى الرسوم الأويغورية، ويمكن مشاهدة ذلك فى الصورة الشخصية التى تمثل ألان قوا وزوجته (لوحة رقم ٥٤) وفى الصورة الشخصية التى تمثل أبنة جانى بك (لوحة رقم ٥٥) والتى مثلت وهى جالسة وقد أمسكت فى يدها اليمنى بمنديل.

ويظهر بعض الخانات البوذيين مثل قوبلاىخان وأرغون خان وقد خلت قباعتهم من الريش (١٥٠) الذى يزين معظم أغطية رءوس الخانات والأمراء الجنكيزيين.

(١٤٩) Esin (E), OP. cit., PP. 290, 292

(١٥٠) يعتبر أستخدام الريش فى أغطية الرءوس بالأضافة إلى كونه حلية أو زينة طلسماً أو تميمة عند القبائل التى عاشت فى وسط آسيا (التركستان) يرمز إلى الشجاعة ، ويتخذ عند قبائل الترك كعلامة تميز رئيس الرامين بالقوس عند القيام بالصيد ، ويوضع أيضاً فى خوذ المحاربين ، وهذه التقاليد كانت معروفة عند الأويغور أذا كان حكامهم يرتدون خوذات مزينة بالريش حيث أوضحت التصاوير ذلك ، كما أن أغطية رءوس المحاربين السلاجقة والمماليك كانت تزين أيضاً بالريش بل أننا نجد ذلك عند الأرمن أذ كان جنود أحد ملوكهم يرتدون خوذ مزينة بالريش ، كما تحفل التصاوير التى تنتمى فى أسلوبها الفنى للمدرسة المغولية والتيمورية برسوم الأشخاص من رجال ونسوه وهم يرتدون أغطية رءوس يزين بعضها ريش طويل ، كما أستخدمت فى الدويلات التركمانية للموظفين ذوى المناصب الرسمية الممنوحة من قبل السلطان. راجع فى هذا الموضوع ربيع خليفة (د.) المرجع السابق ص٢٧٢ ، ٢٧٣

أما الملوك والحكام المسلمين فقد مثلوا فى هذه المخطوطة وهم ملتحون وتظهر فوق رءوسهم العمائم الكبيرة أو التيجان التى تشبه أغطية الرءوس التركية المعروفة بأسم (börk)(١٥١).

ومن المخطوطات الهامة التى ترجع إلى العصر التيمورى ، وتكشف بعض تصاويرها عن جانب من التأثر بالأساليب الفنية للتصوير الأويغورى البوذى ، نسخة من مخطوط "معراجنامه" أو كتاب الأنبياء محفوظة فى المكتبة الأهلية فى باريس ، كتبها الخطاط ملك بخشى لشاه رخ فى مدينة هراة سنة (٨٤٠هـ/١٤٣٦م) (١٥٢) ، وقد أنتهى ملك بخشى من نسخ هذا المخطوط فى هراة فى ٢١ ديسمبر سنة ١٤٣٦م ، وكان العاهل التيمورى شاه رخ قد أمر بتزويقها بالصور ، والراجح أن تكون هذه النسخة قد تم تزويقها فى أحدالمراسم الفنية التى أنشأها الأمير بايسنقر التيمورى والذى كان قد توفى قبل إنجازها بثلاث سنوات (١٥٣).

وتعد صور هذا المخطوط من أهم وأندر المنمنمات التى تصور الجنة والنار، وموضوعات البعث والحساب كما تصورها الفكر الإسلامى من خلال قصة المعراج(١٥٤)، إلا أنه يبدو أن ملك بخشى قد أستلهم بطريق مباشر أو غير مباشر بعض الأتجاهات من فن الكتاب عند الأويغور البوذيين ليس فقط فى أستخدام اللغة والحروف الأويغورية ، بل وفى أستخدام بعض المفردات والمفاهيم الكونية ، والأشكال التصويرية البوذية ، والتى تبدو فى كثير من الأحيان وكأنها نماذج منقولة عن أمثلة من التصوير الأويغورى البوذى.

---

(١٥١) Esin (E) op. cit., P. 292

(١٥٢) حسن الباشا (د.): المرجع السابق ، ص٤١١

(١٥٣) تشير آمال اسن إلى خطاط معراجنامه بأسم "أبو ملك بخشى بن جعفر" وترجح أنه ربما يكون قد شغل وظيفة ساقى فى بلاط الحكم التيمورى لهراة حسين بايقرا ، وهو من شعراء الصوفية الترك ، كما أشارت أيضاً إلى أشتراك فنان آخر معه من طبقة البخشى فى هذا العمل يدعى منصور من مدينة يزد. Esin (E), OP. cit., P. 288

(١٥٤) ثروت عكاشة (د.): التصوير الإسلامى الدينى والعربى. ص٢٤٧

ويتضح هذا التأثير فى مجموعة من الصور والأشكال التى يمكن ملاحظاتها فى بعض تصاوير مخطوط معراجنامه السابق ، ويمكن الأشارة إليها على النحو التالى:

أولاً: الهالات النورانية:

أستخدم مزوق هذا المخطوط نوعاً من الهالات النورانية تشبه هالة اللهب أو الشعلة ، تحيط عادة بالنصف الأعلى للنبى (صلى الله عليه وسلم) (شكل رقم ١٤) وأحياناً بالجسم كله ، كما تشاهد أيضاً حول رءوس بقية الأنبياء والرسل ، بل والملائكة مثل جبريل وميكائيل ، ومن المعروف أن هذا النوع من الهالات النورانية كان يستخدم فى التصاوير والرسوم البوذية مثلما نرى ذلك فى صورة بوذا الصينى ، حيث نجدها أعلى رءوس حامياً العقيدة البوذية "فاجراپانى" [١٥٥] (شكل رقم ١٥).

ثانياً: رسوم الملائكة ذات الرءوس المتعددة:

ظهرت فى مجموعة من تصاوير مخطوط معراجنامه رسوم لملائكة كبيرة ذات رءوس متعددة ، ومن أمثلتها ، صورة وصول النبى (صلى الله عليه وسلم) إلى الملك الذى له سبعون رأساً ، وفى كل رأس سبعون لساناً وتسبح بكل لسان سبعون نوعاً من التسبيح [١٥٦] (لوحة رقم ٥٦) وفى الصورة التى تمثل رؤية النبى (صلى الله عليه وسلم) لهذا الملك الكبير (لوحة رقم ٥٧) وأيضاً فى الصورة التى تمثل رؤية النبى (صلى الله عليه وسلم) لهذا الملك الذى طوله بمقدار الدنيا (لوحة رقم ٥٨) ، ويذكرنا هذا الشكل من الملائكة

---

(١٥٥) راجع لوحة رقم (٢٣) من الدراسة.

(١٥٦) أكتفى الفنان بتمثيل عدد ثلاثة وثلاثين رأساً فقط بدلاً من سبعين فى الصورة المشار إليها لضرورة فنية أذ يصعب أن تسمح المساحة على صفحة المخطوط بتمثيل هذا العدد الهائل من الرءوس.

ذات الرءوس المتعددة بالرسوم الأويغورية البوذية التى وصلتنا من طرفان وتمثل السيد بوذا القادم صاحب الرحمة اللامتناهية والمعروفة بصورة "افالوكسيفارا " ذو الأحد عشر رأساً [١٥٧].ويلاحظ أيضاً أن هناك تشابهاً بين أسلوب تصفيفات شعر بعض رسوم الملائكة فى مخطوط المعراجنامه وبين أسلوب هذه التصفيفات فى بعض الرسوم والصور الأويغورية البوذية مثل تشابه طريقة تصفيف شعر الملائكة بهيئة ضفيرتين على شكل بيضى فوق قمة الرأس (تشبه الفيونكة) (لوحة رقم ٥٩) وتصفيفات الشعر فى لوحات البودستفا وتصاوير الكتبة الأويغور البوذيين [١٥٨] حيث نجدها قدشدت من قرب نهايتها وأرسل لها طرفين كل منهما على شكل بيضى فوق قمة الرأس وتدلت منها ضفيرتان خلف الأذن.

كما تذكرنا بعض تصفيفات شعر الملائكة فى مخطوط المعراجنامه والتى تأخذ شكل الشنيون (كعكة) فى مؤخر شعر رأس المرأة ، وأسلوب تمثيلها فى رسوم عذارى السماء عند الأويغور والتى تعرف بأسم (Ciz-Tengri) [١٥٩]. وثمة تشابه واضح بين الشريط المعقود على وسط جبريل والذى يتطاير طرفاه بشكل متماوج فى الفضاء وملابسه ذات الأكمام الضيقة وبين بعض الرسوم الأويغورية البوذية مثل صورة الغول الغاضب (Dakini) [١٦٠] وصورة فايتشرافانا إله الثروات البوذى من فنون التبت بوسط آسيا [١٦١].

---

(١٥٧) تحفل أساطير أواسط آسيا البوذية وكذلك لوحاتهم المصورة خلال القرن ١٠م بمخلوقات متعددة الرءوس، تنفرد كل رأس منها بقدراتها الخاصة. راجع لوحة رقم ٢١، وحاشية رقم ٥٧ من الفصل الثانى من الدراسة.

Grube (E,J), The School of Herat, From 1400 to 1450, P. 161, The book in Central Asia, London 1979.

(١٥٨) أنظر لوحة رقم ١٨ من الدراسة

(١٥٩) Esin (E), op. cit., P. 288

(١٦٠) أنظر لوحة رقم ١٢ من الدراسة

(١٦١) ثروت عكاشة (د.): معراج نامة أثر إسلامى مصور. القاهرة (١٩٨٧) ص٤٠

وبصفة عامة يلاحظ أن رسوم الملائكة فى مخطوط المعراجنامه السابق متأثرة إلى حد كبير بالرسوم الأويغورية البوذية وبالنموذج المثالى للجمال الملائكى فى الأدب والفن الأويغورى، والذى يصف بوذا بأنه له وجه يشبه القمر وأنف معقوفة(١٦٢) (لوحة رقم ٦٠)

ثالثاً: أشكال القدور أو المراجل المعدنية:

يُشاهَد فى التصويرة التى تمثل رؤية النبى (صلى الله عليه وسلم) فى جنب بحر كبير ملك كبير بسبعين رأساً (١٦٣) ، مجموعة من الملائكة يحمل كل منهم بين يديه وعاءاً ذهبياً على هيئة الطبلة ، وهو صورة من القدور أو المراجل المعدنية التى كانت مستخدمة فى أواسط آسيا يلقون المذنبين فيما يغلى فيها ، على وفق ما جاء فى أحدى التصاوير الجدارية من سوياتشى والتى قد ترجع إلى القرن الخامس الميلادى وتصور بوذا جالساً فى الجحيم يرقب مشهداً لتعذيب الخاطئين داخل قدور أتخذت الشكل نفسه الذى أتخذته الأوعية الذهبية فى المنمنمة التى بين أيدينا (١٦٤).

رابعاً: تصوير الجنة:

يشاهد فى التصويرة التى تمثل تفرج النبى (صلى الله عليه وسلم) لحوض الكوثر (١٦٥) ، قيام الفنان بتمثيل الكوثر على هيئة حوض من الماء تحف به حافة خضراء تزخرفها رسوم نباتية وعليها آنية ذهبية وخلف الحوض مبنى يعلود قباب ثلاث ، وربما يكون مزوق هذا المخطوط قد تأثر فى ذلك بما جاء عن وصف الجنة فى البوذية من حيث أشتمالها على أكشاك أو جواسق بجانب البرك حيث تتجدد وتتبعث الروح ثانية من خلال بتلات زهرة اللوتس (١٦٦).

---

(١٦٢) Esin (E), op. cit., 288

(١٦٣) أنظر لوحة رقم ٥٧

(١٦٤) ثروت عكاشة: المرجع السابق : ص٥٤

(١٦٥) المرجع نفسه لوحة رقم ٤٥

(١٦٦) Esin (E), OP. cit., P. 288

وتشاهد زهور اللوتس فى أحدى تصاوير مخطوط معراجنامه التى تمثل مناظراً من الجنة فى الجانب الأيمن الأعلى للصورة التى تمثل قصر عمر رضى الله عنه. أنظر ثروت عكاشة (د.) المرجع السابق: لوحةرقم ٥١

خامساً: تصوير النار:

يسترعى الأنتباه فى مجموعة التصاوير التى تمثل عذاب الهالكين فى النار (جهنم) فى مخطوط المعراجنامه رسوم خدم النار من الزبانية ، الذين بدت رءوسهم أشبه برءوس الجان ، وعيونهم وقادة وحواجبهم حمراء منتصبة ، تتدلع من أفواههم وأذناهم النار وتظهر أيديهم وأرجلهم بهيئة المخالب ، ويمسك معظمهم مقامع أتخذ بعضها هيئة رأس ثور بقرنيه ، ويتزينون بحلقات حول الأذرع والرقاب (شكل رقم ١٦) وتبدو أشكال الزبانية بهيئتها السابقة متأثرة بأشكال ورسوم المردة والجان فى التصوير الأويغورى البوذى ، والتى كانت تمثل فى بعض الأحيان بهيئة نصف حيوانية [١٦٧].

ومن التصاوير التى يمكن نسبتها إلى المدرسة التركمانية فى تبريز [١٦٨] أو إلى مدينة هراة فى النصف الثانى من القرن (٩هـ/١٥م) ، مجموعة من التصاوير توجد الآن ضمن صور أربعة البومات بمكتبة متحف طوبقا بوسراى [١٦٩] ، وهى تصور لنا جانباً من حياة بعض القبائل من البدو الرحل بوسط آسيا فضلاً عن تصوراتهم عن العفاريت والشياطين ومعتقداتهم الشامانية.

(١٦٧) ظلت رسوم خدم النار من الزبانية تمثل بنفس الهيئة التى شاهدنها فى مخطوط معراجنامه (٨٤٠هـ/١٤٣٦م) فى التصوير العثمانى فى القرن (١٠هـ/١٦م) وبل وحتى بداية القرن (١١هـ/١٧م) ونشاهد ذلك فى تصاوير مخطوط فالنامه المحفوظ بمتحف طوبقا بوسراى ويرجع إلى عهد السلطان أحمد الأول (١٦٠٣م –١٦١٧م) وفى تصاوير مخطوط "أحوال القيامة" المحفوظ بفلادلفيا بأمريكا ويرجع إلى عهد السلطان مراد الرابع.

(١٦٨) أمتازت صور المخطوطات التى زوقت بحسب المدرسة التركمانية فى مدينة تبريز بخصائص ومميزات أعتمدت فى الكثير منها على الخصائص الفنية التى كانت سائدة فى العصر التيمورى ، ثم تطورت على أيدى التركمان أصحاب الشاة البيضاء فى فترة النصف الثانى من القرن (٩هـ/١٥م).

(١٦٩) توجد هذه الألبومات فى خزانة رقم ٢١٥٢ ، ٢١٥٣ ، ٢١٥٤ ، ٢١٦٠ ، ويعتقد روجرز (Rogers) أن تصاوير هذه الألبومات من المحتمل أن تكون قد جلبت إلى استانبول عقب أنتصار السلطان محمد الفاتح على التركمان (الآق قيونلو) أصحاب الشاة البيضاء فى باشكنت عام ١٤٧٣م ، أو عقب أنتصار السلطان سليم الأول على الصفويين فى موقعة شالديران عام ١٥١٤م ، وهو الأحتمال الأقوى.

Rogers (J.M), Siyah Qalam, P. 21, Persian Masters Five centuries of Painting, Bomby-1990.

ويلاحظ أن هذه التصاوير قد نفذت على مواد مختلفة مثل الورق الخشن (الورق الصينى) والورق المصقول (من النوع الشائع الأستعمال فى العصر الإسلامى) إلى جانب الحرير ، كما يلاحظ أيضاً أن بعضها لايعدو أن يكون سوى أجزاء صغيرة مرسوم عليها ، مما يدل على أنها أجزاء قطعت من لفائف كبيرة (١٧٠).

وثمة تشابه فى أسلوب هذه التصاوير ، إذا أعتمد فى تنفيذها بشكل أساسى على الخطوط القوية بالحبر الأسود مع أستخدام التظليل والألوان القليلة مثل اللون الرمادى والبنى ، وأحياناً اللونان الأزرق والأحمر وأن كان استخدامهما نادراً ، وتخلو خلفيات التصاوير من تمثيل أية عناصر اخرى (١٧١)

ويمكن تقسيم هذه التصاوير من حيث الموضوعات إلى مجموعتين أساسيتين:

المجموعة الأولى: وتضم صور العفاريت التى تتميز جلودها باللون الأسود تارة ، وباللونين الأحمر والأصفر تارة اخرى ، وبأن لها رءوساً مخيفة تعلوها قرون ، وبوجوهها المجعدة ، وتتقد أعينها كالجمر ، وتبرز من أفواهها العريضة أنياب طويلة ، وأجسامها القصيرة التى تنتهى أطرافها بمخالب ، وترتدى هذه المخلوقات الغريبة أردية تستر نصف جسدها الأسفل ، وتتزين أحياناً بحلقات تضعها فى أذرعها ومعاصمها ورقابها (١٧٢).

---

(١٧٠) Atasoy (N), OP. cit, P. 15 ، وترى نورهان اتاسوى أن محاولة مؤرخى الفن تأريخ هذه التصاوير قد أدت إلى وجود. العديد من النظريات المتضاربة ، وأنه ليس هناك أى مبرر فى نسبة كل هذه التصاوير إلى فترة واحدة حيث أنها تتضمن أساليب فنية وصناعية مختلفة.

(١٧١) ثروت عكاشة (د.): التصوير الفارسى والتركى ط اولى بيروت ١٩٨٣ ص٣٠٠ .

(١٧٢) المرجع نفسه: ص٢٩٨

وفى أغلب الأحيان نرى هذه المخلوقات وهى تتصارع بوحشية أو وهى تهزم التنين أو تحمل الخيل على ظهورها فى يسر مما يشير إلى أنها عملاقة، أو نراها مقيدة بالسلاسل وإلى جوارها سياط مما يوحى بخطورتها ، ونراها فى أحيان اخرى مطبقة بوحشية على أشلاء آدمية.

فى حين تميز قسم آخر من تصاوير هذه المخلوقات بصفات أدنى وحشية، فنراها تعزف الموسيقى أو تحتسى الخمر أو تؤدى رقصات على نهج الرقص الشعائرى ، ملوحة بالمناديل والأوشحة أو تحمل الأوعية والأوانى (١٧٣).

المجموعة الثانية: وتمثل تصاويرها حياة البدو والقبائل الرحل حيث نجد من بين رسومها تصاوير تمثل الراعى وهو يعنى بقطيعه ، أو صاحب الحرفة وهو يصنع الأثاث ، أو مجموعة من الشيوخ فى أوضاع تأملية ، ويرتدى الأشخاص فى تصاوير هذه المجموعة ملابس كثة وسترات تشبه طياتها تجاعيد وجوههم ، وقلنسوات مستديرة ، وتظهر أقدامهم عارية أو منتعلة أحذية سميكة.

وقد ظلت هذه المجموعة من التصاوير منذ الكشف عنها وحتى الأن مثاراً لجدل واسع بين الباحثين والدارسين المهتمين بدراسة التصوير الإسلامى، حيث عكفوا على دراستها فى محاولة للكشف عن أصولها من ناحية، ونسبتها إلى أحدى مدارس التصاوير الإسلامى فى إيران أو تركيا أو مدرسة التصوير فى وسط آسيا من ناحية آخرى.

وتكاد تجمع معظم أراء هؤلاء الباحثين على أن هذه التصاوير ليست لها علاقة بأسلوب مدرسة التصوير العثمانى فى القرن (٩هـ/١٥م) وأن محمد سياه قلم (صاحب القلم الأسود) الذى يظهر توقيعه على تصاوير المجموعتين

(١٧٣) ثروت عكاشة: المرجع السابق : ص٢٩٨

السابقتين ، لم يكن من الفنانين الأتراك العثمانين الذين عملوا فى المرسم السلطانى حيث لم يرد له اى ذكر عند المؤرخين الفرس أو الترك الذين أهتموا بتاريخ الرسامين والخطاطين والمجلدين مثل دوست محمد ، والقاضى أحمد، ومصطفى على.

كما أن أسلوب ونوع الخط (التعليق) الذى سجل به توقيع هذا الفنان يشبه إلى حد كبير أسلوب الخط المستخدم عند كتبة السجلات الرسمية فى البلاط التيمورى والتركمانى (١٧٤).

ويعتقد (روجرز - Rogers) أن هذه المجموعة من التصاوير المنفذة بالحبر الأسود والتى تحمل توقيع "محمد سياة قلم" يمكن نسبتها إلى أحد الفنانين الذين عملوا فى بلاط الآق قيونلوا فى تبريز (١٧٥).

كما لاحظ (روبنسن – Robinson) أن هذه المجموعة من التصاوير تحمل أيضاً توقيعات اخرى إلى جانب توقيع" محمد سياة قلم" ، وهى توقيعات لمجموعة من الفنانين التركمان الآق قيونلوا مثل " شيخى اليعوقبى" ، "درويش محمد" ، والتى يمكن مقارنتها من حيث الأسلوب ونوع الخط بتوقيع الفنان محمد بن محمود شاه الخيام الذى عمل فى تبريز فى النصف الثانى من القرن (٩هـ/١٥م) وقام بالتوقيع على العديد من الأعمال الفنية التى أعتمد فى تنفيذها على الخط والتظليل والألوان القليلة (١٧٦).

فى حين يرى الأستاذ (طوغان - Togan (Z. W)) أن محمد سياه قلم هذا هو نفسه الفنان محمد بخشى (١٧٧) ، الذى كان من أكبر الفنانين الذين عملوا فى هراة وأعتاد أن يرسم الصور الغريبة والشخصيات العجيبة ، وأن نشاطه بلغ أوجه فى النصف الثانى من القرن (٩هـ/١٥م) ، كما أبدى الأستاذ (طوغان – Togan (Z.W)) ملاحظة اخرى مؤادها أن بعض الأمراء التيموريين الذين عاشوا فى هراة أقاموا قبل ذلك طويلاً فى برارى خوارزم بآسيا الوسطى وفى سيبيريا الغربية (١٧٨).

---

(١٧٤) Rogers (J.M), OP. cit., P.24

(١٧٥) Rogers (J.M), OP. cit., p. 25

(١٧٦) Robinson (B.W), "Siyah Qalam" in Grube and Sims. eds., Between China and Iran PP. 62. 65

(١٧٧) ثروت عكاشة: المرجع السابق : ص٣٠١
Togan (Z.V), On the Istanbul Miniature PP. 79-81.

(١٧٨) المرجع نفسه: ص٣٠٢ Ibid, PP. 79-81.

وعلى الرغم من صعوبة تحديد المصدر المباشر لهذه المجموعة من التصاوير الفنية بشكل قاطع، إلا أنه من الواضح وجود تشابه وتوافق تام فيما بينها من حيث المضمون والأسلوب والمستوى الفنى والروح العامة المسيطرة على جزئياتها وتفصيلاتها ، والأقرب إلى المنطق أن تكون من عمل مصور واحد ، أو مجموعة من المصوريين ينتمون إلى مدرسة فنية واحدة فى بلاط الآق قيونلوا بمدينة تبريز أو هراة فى فترة النصف الثانى من القرن (٩هـ/١٥م).

أما عن علاقة هذه المجموعة من التصاوير الفنية بمدرسة التصوير فى آسيا الوسطى أو بالأساليب الفنية للتصوير الأويغورى ، فهى فى رأينا علاقة قائمة ومتصلة ، ويمكن ملاحظة ذلك من خلال التشابه الواضح بين بعض هذه التصاوير والرسوم والتصاوير الأويغورية.

ومن أمثلة ذلك تشابه صورة تمثل عفريت يقف على قدم واحدة وقد أمسك بعصاة يستند إليها[١٧٩] (لوحة رقم ٦١) وتصويرة أويغورية تمثل أحد البخشى يؤدى رقصة على قدم واحدة [١٨٠]، ويتضح هذا التشابه فى الجسم القصير والرداء الذى يغطى الجزء الأسفل من الجسم والقرون أعلى الرأس. (لوحة رقم ٦٢). ومن الجدير بالذكر أن صور العفاريت التى وردت فى تصاوير هذه الألبومات السابقة تذكرنا إلى حد كبير بصور خدم النار من الزبانية فى مخطوط معراجنامه الذى زوق فى مدينة هراة ويرجع تاريخه إلى سنة (٨٤٠هـ-١٤٣٦م) [١٨١] ، وذلك من حيث أسلوب تمثيل الرءوس البشعة المخيفة ، والأجسام القصيرة التى تنتهى أطرافها بمخالب ، والأردية القصيرة التى تستر النصف الأسفل من الجسم ، والحلقات التى تضعها فى الأذرع والمعاصم والرقاب ، مما يعزز الرأى القائل بأن هذه المجموعة من التصاوير

(١٧٩) توجد هذه الصورة ضمن أحد الألبومات بمكتبة متحف طوبقا بوسراى خزانة رقم ٢١٥٣ ص٤٨ Esin (E), OP. cit., PL. 170

(١٨٠) Ibid, Pl. 169

(١٨١) راجع وصف خدم النار من الزبانية فى نفس الفصل ص١٢٨

الخطية المصورة على الورق والحرير أنما ترجع إلى هراة فى فترة النصف الثانى من القرن (٩هـ/١٥م) بل ويبرهن على وجود صلة بينها وبين أسلوب التصوير الأويغورى البوذى.

ومن الجدير بالذكر أن بعض التأثيرات الأويغورية ظلت موجودة فى التصوير العثمانى حتى فترة القرن (١٠هـ/١٦م) ويظهر هذا الأمر بصفة خاصة فى رسوم الملائكة ، والتى ظلت ترسم بنفس الهيئة التى شاهدناها فى المخطوط التيمورى معراجنامه (٨٤٠هـ/١٤٣٦م) ، ويتضح ذلك بجلاء فى مجموعة الصور التى تمثل الملائكة فى مخطوط " قرق سؤال" المحفوظ بدار الكتب المصرية برقم ٧ كلام تركى طلعت (نهاية القرن ١٠هـ/١٦م) أو(بداية القرن ١١هـ/١٧م) ومن أمثلتها صورة سيدنا جبريل عليه السلام الذى مثل وهو مرتدياً رداء أحمر اللون (نفس اللون المستخدم فى أردية الرهبان البوذيين) وقد عقف خصلة من شعره إلى أعلى بشكل بيضى ، وتتطاير الأشرطة من الحزام المعقود على وسطه ، وصورة (حملة العرش) حيث قام الفنان برسم أربعة ملائكة يرتدون أردية حمراء اللون تتميز السفلية منها بضيق أكمامها ، ويبدو شعرهم معقوصاً قد برزت منه ذؤابتان بيضيتان فوق الرأس. (لوحة رقم ٦٣).

كما كان الفنان الإيرانى "ولى جان" يرسم الملائكة بنفس الهيئة السابقة ، ومن أمثلتها صورة تمثل ملاك مجنح فى ألبوم بمتحف طوبقا بوسراى (يرجع إلى فترة النصف الثانى من القرن (١٠هـ/١٦م).

الخــاتــمة

وبعد فالأتراك الأويغور كما عرفنا ينحدرون من قبائل هواىهو التى تعتبر بدورها فرعاً من أقوام "الهيونغ نو" أو "الهون" وأن دولتهم الأولى التى أقاموها فى منغوليا على حساب الأتراك الغز الذين نزحوا غرباً ، قد أستمرت قرابة قرن من الزمان (٧٤٥م - ٨٤٠م) ، وتعتبر هذه الدولة علامة بارزة فى تاريخ الترك بصفة عامة حيث شهدت تحول الأتراك من الطابع البدوى الرعوى الذى كان يسوده نظام الترحال إلى طابع الحياة المدنية المستقرة وأضحت المدن الأويغورية مثل قوجو ، وطرفان ، وبش باليق مراكز حضارية أزدهر فيها فن التصوير سواء على الجدران أو فى المخطوطات.

وعرفنا كيف حمل فن التصوير الأويغورى فى هذه الفترة طابع الأستمرارية للفن المانوى الذى كان قد أنتهى تقريباً فى إيران ، وذلك نتيجة لاعتناق الأويغورى للدين المانوى بعد عام ٧٦٢م.

كما أوضحنا كيف شهدت الفترة التى تلت هذه المرحلة من تاريخ الأويغور تطور فن التصوير الأويغورى فى المراكز الأويغورية الأخرى مثل قوجا ، وكشغر ، وهامى وقوجو التى بدأت تظهر فى عام ٩٤٧م كعاصمة، وأن فن التصوير الأويغورى تميز فى هذه المرحلة بغلبة التأثيرات البوذية نتيجة لأنتشار البوذية فى دولة الأويغور بشرقى التركستان بعد عام ٨٧٠م.

ورغم ما شاهدناه من ظهور تأثيرات صينية وساسانية وهندية وأخرى مسيحية فى التصوير الأويغورى والذى غلب عليه تمثيل الموضوعات الدينية والصور الشخصية إلا أنه من الواضح أن الأويغور قد أوجدوا لأنفسهم أسلوباً جديداً فى التصوير تميز بسمات وخصائص جديدة من ناحية التكوين وأسلوب التعبير الفنى من خلال الأعتماد على الخطوط الواضحة والقوية والمتصلة ، وهو أسلوب يمتاز بالتعبيرية والواقعية.

وقد امتد أثر مدرسة التصوير الأويغورى بوسط آسيا إلى التصاوير الجدارية فى سامرا فى عهد العباسيين ، وإلى التصاوير الجدارية فى عهد الغزنويين بل وإلى الفاطميين فى مصر ، ولم تفلت من هذا التأثير أيضاً مدينة الرى عاصمة الأتراك السلاجقة فى إيران ومصر فى عهد المماليك.

ولاشك أن ظهور المغول على مسرح الأحداث بوسط آسيا قد فتح الطريق أمام المؤثرات الفنية الوافدة من أواسط آسيا حيث وضح أثر التصوير الأويغورى البوذى فى بعض الأعمال الفنية التى أنجزت فى هذا العصر بل أن التأثير ظل يحدث صداه حتى العصر التيمورى وأوائل العصر العثمانى.

فهرس الأشكال واللوحات

أولاً: الأشكال:

ثانياً: اللوحات:

لوحة رقم (١) رسم جدارى يمثل فارس على صهوة جواده (أويغورى) طرفان القرن ٨م.

لوحة رقم (٢) رسم جدارى يمثل منظر طبيعى (أويغورى) بازكلك طرفان القرن ٩م.

لوحة رقم (٣) رسم جدارى يمثل رحيل سدهارتا (بوذا) أويغورى ، قوجو ـ طرفان ـ القرن ٩م.

لوحة رقم (٤) رسم جدارى يمثل بوذا الجالس (أويغورى) مورطوق ـ طرفان القرن ٨م.

لوحة رقم (٥) رسم جدارى يمثل بوذا الراكع (أويغورى) بازكلك ـ طرفان القرن ٩م.

لوحة رقم (٦) رسم جدارى يمثل مجموعة من الرهبان البوذيين يتعبدون. صورجوق ـ قراشير القرن ٨ـ٩م.

لوحة رقم (٧) رسم جدارى يمثل مجموعة من الرهبان المتعبدين (أويغورى) طرفان القرن ٨ ـ٩م.

لوحة رقم (٨) رسم جدارى يمثل مجموعة من السيدات (أويغورى) طرفان القرن ٨ ـ ٩م.

لوحة رقم (٩) رسم جدارى يمثل مجموعة من الرهبان النساطرة (أويغورى) قوجو القرن ٩م.

لوحة رقم (١٠) رسم جدارى يمثل الغول الغاضب (أويغورى) بازكلك ـ طرفان القرن ٨ ـ٩م.

لوحة رقم (١١) رسم جدارى يمثل نبيل تركى. قيزل القرن ٧م.

لوحة رقم (١٢) رسم جدارى يمثل صورة شخصية لأمير أويغورى ـ بازكلك طرفان القرن ٩م.

لوحة رقم (٣٠) رسم جدارى لمجموعة من المماليك (العصر الغزنوى ـ لشكر بازار) القرن ٥هـ/١١م.

لوحة رقم (٣١) أمير بين حاشيته. تصويرة من مخطوط الترياق (٥٩٥هـ). المكتبة الأهلية فى باريس.

لوحة رقم (٣٢) حاكم يجلس على عرشه وحوله الحاشية ، تصويرة من مخطوط الترياق بداية القرن ٧هـ/١٣م. المكتبة الأهلية فى فيينا.

لوحة رقم (٣٣) جهاز ببيئة فتاة. تصويرة من مخطوط الحيل (٦٠٥هـ/١٢٠٦م) مكتبة متحف طوبقا بوسراى.

لوحة رقم (٣٤) بدر الدين لؤلؤ ـ حاكم الموصل. تصويرة من مخطوط كتاب الأغانى (٦١٦هـ/١٢١٩م) استانبول.

لوحة رقم (٣٥) تصويرة من مخطوط ورقة وكَلشاه (بداية القرن ٧هـ ـ ١٣م) مكتبة متحف طوبقا بوسراى.

لوحة رقم (٣٦) تمثال من الجص لأمير سلجوقى. ايران القرن ٦هـ /١٢م.

لوحة رقم (٣٧) ثلاثة تماثيل جصية سلجوقية. ايران القرن ٦هـ/١٢م.

لوحة رقم (٣٨) تمثال من الجص (الفارس الأزرق) طرفان القرن ٧م.

لوحة رقم (٣٩) نحت حجرى لحاكم تركى. الأناضول. القرن ٧هـ/١٣م.

لوحة رقم (٤٠) سلطانية من الخزف المينائى. (٧هـ/١٣م) ايران.

لوحة رقم (٤١) قدر من الخزف المينائى. (٧هـ/١٣م) ايران.

لوحة رقم (٤٢) بلاطات خزفية (بيشهر) القرن ٧هـ/١٣م. الأناضول.

لوحة رقم (٤٣) رسم جدارى لشاب جالس (العصر الفاطمى).

لوحة رقم (٤٤) رسم جدارى يمثل البودستفا. باميان القرن ٧م.

لوحة رقم (٤٥) طبق من الخزف ذى البريق المعدنى الفاطمى.

لوحة رقم (٤٦) جزء من صحن من الخزف الدقيق الصنع (أيوبى).

قائمة المراجع العربية والأجنبية

أولاً: المصادر: القرآن الكريم

النرشخى: تاريخ بخارى. تحقيق عبد المجيد بدوى . القاهرة ، ١٩٦٢م

ثانياً:المراجع العربية والمعربة والمقالات:

أنتجهاون: فن التصوير عند العرب. ترجمة عيسى سلمان ، وسليم طـه التكريتـى. بغداد ، ١٩٧٤م.

أحمد تيمور: التصوير عند العرب. القاهرة ، ١٩٤٢م.

أحمد السعيد سليمان (د.): تاريخ الدول الإسلامية ومعجم الاسر الحاكمة. دار المعارف.

أحمد محمود الساداتى (د.): تاريخ المسلمين فى شبه القارة الهندية وحضارتهم. جزءان. القاهرة ، ١٩٥٧م.

ارمينيوس فامبرى: تاريخ بخارى. ترجمة أحمد محمود الساداتى (د.) القاهرة، ١٩٦٥م.

اوقطاى آصلان آبا: فنون الترك وعمائرهم. ترجمة أحمد محمد عيسى. استانبول ١٩٨٧م.

بارتولد: تاريخ الترك فى آسيا الوسطى. ترجمة أحمد السعيد سليمان (د.).القاهرة ، ١٩٥٨م.

- تركستان من الفتح العربى إلى الغزو المغولى. ترجمة صلاح الدين عثمان. الكويت ١٩٨١م.

ثروت عكاشة (د.): - التصوير الإسلامى الدينى والعربى. بيروت ، ١٩٧٤م.

- التصوير الفارسى والتركى. طبعة أولى بيروت، ١٩٨٣م.

- معراجنامه. أثر إسلامى مصور. القاهرة ، ١٩٨٧م.

جفرى بارندر: المعتقدات الدينية لدى الشعوب. ترجمة أمام عبد الفتاح امام. الكويت، ١٩٩٣م.

جمال محرز (د.): فن التصوير المملوكى. مجلة معهد المخطوطات العربية المجلد السابع . الجزء الثانى. نوفمبر ١٩٦١م.

حامد عبد القادر: بوذا الأكبر. حياته وفلسفته. القاهرة ، ١٩٥٧م.

حسن الباشا (د.): ـ التصوير الإسلامى فى العصور الوسطى . طبعة أولى. القاهرة ١٩٥٩م.

ـ القاهرة تاريخها فنونها آثارها. القاهرة ، ١٩٧٠م.

ـ فنون التصوير الإسلامى فى مصر. ط ثانية القاهرة ١٩٩٤م.

حسين مصطفى رمضان (د.): سيمرغ. العنقاء فى الفن الإسلامى. مجلة كلية الآثار. العدد السادس ١٩٩٥م.

أبو الحمد محمود فرغلى (د.): التصوير الإسلامى. نشأته وموقف الإسلام منه وأصوله ومدارسه. القاهرة ، ١٩٩١م.

دوزى: المعجم المفصل بأسماء الملابس عند العرب. ترجمة أكرم فاضل. بغداد ، ١٩٧١م.

ديماند: الفنون الإسلامية. ترجمة أحمد محمد عيسى. القاهرة ، ١٩٨٢م.

زبيدة عطا (د.): بلاد الترك فى العصور الوسطى. دار الفكر العربى.

زكى محمد حسن (د.): ـ الفنون الإيرانية. القاهرة ، ١٩٤٠م.

ـ أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية. بغداد ، ١٩٥٨م.

سعاد محمد حسن (د.): دراسة آثرية فنية لشمعدان من البرونز بالمتحف القبطى من العصر السلجوقى. مجلة التاريخ والمستقبل. جامعة المنيا. كلية الاداب. المجلد الثانى.العدد الأول. ١٩٩٢م.

سعد زغلول عبد الحميد (د.): الإسلام والترك فى العصر الإسلامى الوسيط عالم الفكر ـ الكويت ، ١٩٨٤م.

عبد النعيم محمد حسنين (د.): دولة السلاجقة. القاهرة ، ١٩٧٥م.

على أبراهيم حسن (د.): تاريخ المماليك البحرية. ط ثانية. القاهرة ، ١٩٦٩م.

ماير: الملابس المملوكية. ترجمة صالح الشيتى. مراجعة عبد الرحمن فهمى (د.) القاهرة ، ١٩٧٢م.

مجموعة مؤلفين: كنوز الفن الإسلامى. ترجمة حصة صباح السالم، غادة الحجاوى، طريف ناجى ، ومراجعة أحمد عبد الرازق (د.) جنيف ١٩٨٥م.

محمد جمال الدين سرور (د.): تاريخ الحضارة الإسلامية فى الشرق من عهد نفوذ الأتراك إلى منتصف القرن الخامس الهجرى طبعة ثانية القاهرة، ١٩٦٧م.

محمد فؤاد كوبريلى: قيام الدولة العثمانية. ترجمة أحمد السعيد سليمان (د.) القاهرة، ١٩٦٧م.

محمود أبراهيم (د.): الخزف الإسلامى فى مصر. القاهرة ١٩٨٤م.

ثالثاً: الوسائل العلمية:

ربيع حامد خليفة (د.): الصور الشخصية فى التصوير العثمانى. رسالة دكتوراه غير منشورة. جامعة القاهرة. ١٩٨١م.

محمد السيد محمد جاد (د.): حضارة الأتراك قبل الإسلام. رسالة دكتوراه غير منشورة. جامعة عين شمس ١٩٩٠م.

محمد على حامد بيومى (د.): الطغراء العثمانية. رسالة ماجستير غير منشورة جامعة القاهرة. ١٩٨٥م.

رابعاً : المراجع الاجنبية

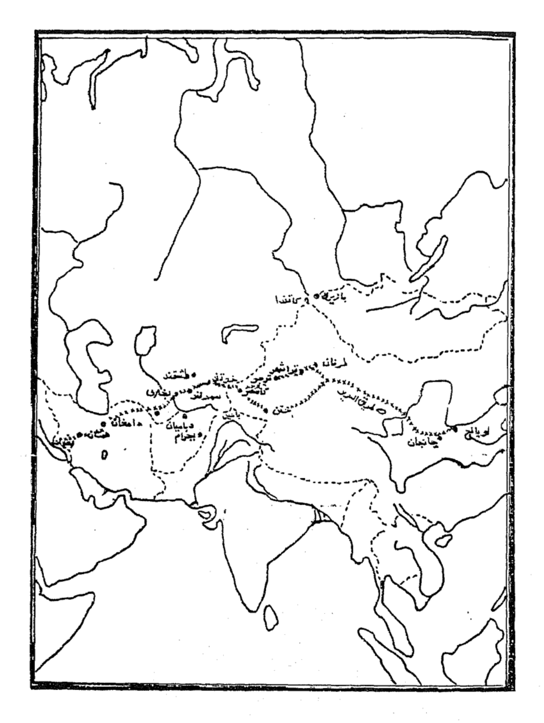
- Allan (J.W.) Islamic Ceramics. Oxford, 1991.
- Atasoy (N) Trukish Miniature Painting. Istanbul, 1974.
- Binyon, Wilkinson & Gray. Persian Miniature Painting London, 1933.
- Broome (M) A Hand Book of Islamic Coins. London, 1985.
- Buchthal, "Three Illustrated Hariri Manuscripts in the British Museum. Burl, Mag. 77, 1940.
- Dury (C.J.) Art of Islam. Germany, 1970.

- Esin (E)- The Bakshi in 14th to the 16th centuries. (The Book of Central Asia) London, 1979. - Buddhist and Manichean Turkish Art, Istanbul, 1967.
- Fehervari (G) Islamic Pottery. London, 1973.
- Gluk (H), Diez (E) Die Kunst des Islam. Berlin, 1925.
- Grabar (O). The Formation of Islamic Art, (U.S.A.) 1978.
- Gray (B). Persian Painting. Skira, 1977.
- Haldane (D). Mamluk Painting. England, 1978.
- Kühnel (E0. The Minor Arts of Islam, New-York, 1971.
- Laila (A.I.) Dragons On a Cairene Mosque, Art and Archaedogy Research. papers No. 10, 1976.
- Levend (A) Ali Sir Navā, i Ankara, 1965.
- Monneret de Villard (Ugo) The Relation of Manichaean Art to Iranian Art, in Pope (A.U.) Survey of Persian Art V. III.
- Pope (A.U.) Masterpieces of Persian Art, New York, 1945.
- Rice (D.T.) Islamic Painting. Edinburg, 1971.
- Rock Hill (W.) The journey of William of Rubruke to the Eastern Parts of the World. Pekin, 1941.
- Rogers (J.M.) Siyah Qalam, Persian Masters, Five Centuries of Persian painting, Bomby, 1990.
- Rowland (B) The Art of Central Asia, New York, 1974.
- Speiser (W). The Art of China, Holland, 1960.
- Togan (Z.V), - On the Istanbul Miniature. Istanbul. 1953.
  - The composition of the History of the Mongols by Rashid al Din, Central Asian Journal VII/1, Wiesbaden-1962.

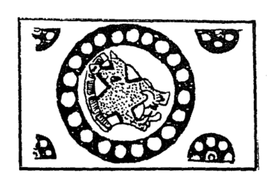
خامساً : المراجع التركية الحديثة

- Arseven (C.E.) Türk Sanatı, Istanbul, 1970.
- Aslanapa (O) Turk Sanatı, Istanbul, 1984.
- Öney (G) Anadolu Selcuklu, Mimari Süslemesi Ve El Sanatları, Ankara, 1992.
- Yetkin (Ş) Türk Hali Sanatı, Istanbul, 1974.

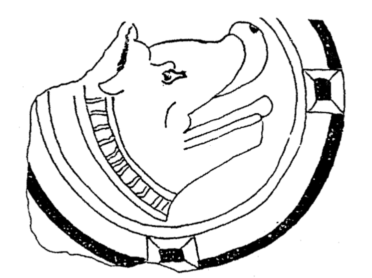
الأشكال واللوحات



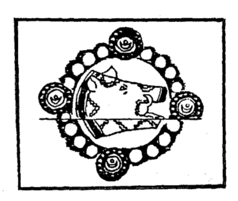
شكل رقم (١) : خريطة توضح أهم مدن آسيا الوسطى والبلدان المجاورة



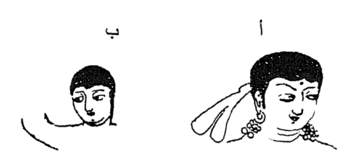
شكل رقم (٢) : يوضح افريز رءوس الخنازير. (طوياق)



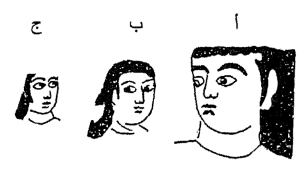
شكل رقم (٣) : يوضح افريز رءوس الخنازير. (باميان)



شكل رقم (٤) : يوضح افريز رءوس الخنازير. (افراسياب ـ سمرقند)



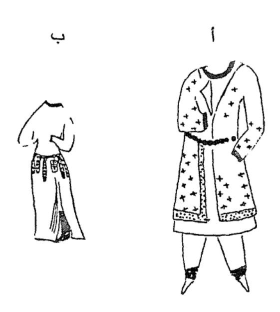
شكل رقم (٥) أ،ب : يوضح أشكال الوجوه (فى رسم جدارى من باليليك)



شكل رقم (٦) أ،ب،ج : يوضح أشكال الوجوه (فى رسوم سامرا الجدارية)



شكل رقم (٧) : يوضح زى مملوك تركى (سامرا)



شكل رقم (٨) أ،ب : يوضح زى الأتراك الأويغور (وسط آسيا)



شكل رقم (٩) : يوضح زى المماليك الأتراك (العصر الغزنوى)



شكل رقم (١٠) : يوضح زى الأتراك (العصر السلجوقى)



شكل رقم (١١) : يوضح سحنة أمير أويغورى





شكل رقم (١٢) أ،ب : يوضح أشكال السحن الآدمية (العصر السلجوقى)



شكل رقم (١٣) : يوضح سحنة شاب
(العصر الفاطمى)



شكل رقم (١٤): يوضح زى الأمراء الأتراك
(العصر المملوكى البحرى)



شكل رقم (١٥): يوضح شكل الهالة النورانية
(مخطوط معراجنامه)



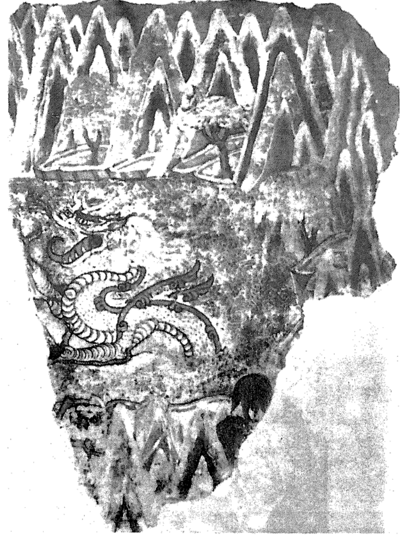
شكل رقم (١٦) : يوضح شكل الهالة النورانية
(صورة بوذا الصينى)



شكل رقم (١٧) : يوضح شكل خدم النار (الزبانية)
(مخطوط معراجنامه)



لوحة رقم (١) : رسم جدارى يمثل فارس على صهوة جواده (أويغورى) طرفان القرن ٨م.



لوحة رقم (٢) : رسم جدارى يمثل منظر طبيعى (أويغورى)
بازكلك طرفان القرن ٩م.



لوحة رقم (٣) : رسم جدارى يمثل رحيل سدهارتا (بوذا) (أويغورى) قوجو — طرفان القرن ٩م.



لوحة رقم (٤) : رسم جدارى يمثل بوذا الجالس (أويغورى) مورطوق - طرفان القرن ٨م.



لوحة رقم (٥) : رسم جدارى يمثل بوذا الراكع (أويغورى)
بازكلك - طرفان القرن ٩م.



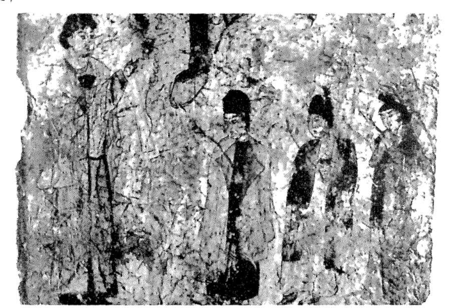
لوحة رقم (٦) : رسم جدارى يمثل مجموعة من الرهبان البوذيين يتعبدون. صورجوق - قراشهر
القرن ٨ - ٩م.



لوحة رقم (٧) : رسم جدارى يمثل مجموعة من الرهبان المتعبدين (أويغورى) طرفان القرن ٨ -٩م.



لوحة رقم (٨) : رسم جدارى يمثل مجموعة من السيدات (أويغورى) طرفان القرن ٨ - ٩م.



لوحة رقم (٩) : رسم جدارى يمثل مجموعة من الرهبان النساطرة (أويغورى) قوجو القرن ٩م.



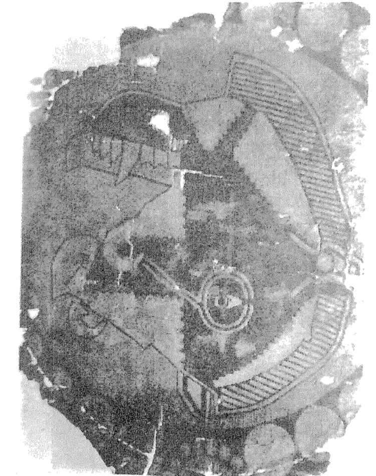
لوحة رقم (١٠) : رسم جدارى يمثل الغول الغاضب (أويغورى)
بازكلك - طرفان القرن ٨ -٩م.



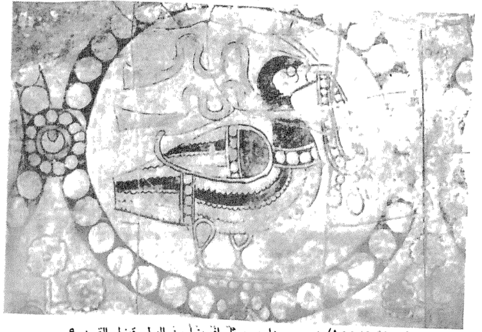
لوحة رقم (١١) : رسم جدارى يمثل نبيل تركى.
قيزل القرن ٧م.



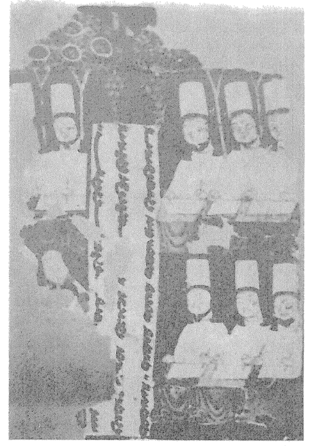
لوحة رقم (١٢) : رسم جدارى يمثل صورة شخصية لأمير
أويغورى - بازكلك طرفان القرن ٩م.



لوحة رقم (١٣) : قطعة نسيج من الحرير عليها صورة رأس خنزير (جبانة استانا). طرفان القرن ٧م.



لوحه رقم (١٤) : رسم جدارى يمثل افريزاً من البط. قيزل القرن ٩م.



لوحة رقم (١٥) : تصويرة تمثل مجموعة من الكتبة المانويين.
طرفان القرن ٩م.



لوحة رقم (١٦) : تصويرة تمثل مجموعة من الكتبة البوذيين.
طرفان القرن ٩م.



لوحة رقم (١٧) : تصويرة تمثل مجموعة من الخيول البرية.
طرفان القرن ٩م.



لوحة رقم (١٨) : تصويرة تمثل نبيل تركي.
طرفان القرن ٩م.



لوحة رقم (١٩) : تصويرة على الحرير تمثل السيد المنتظر أو بوذا القادم. طرفان القرن ٨م.



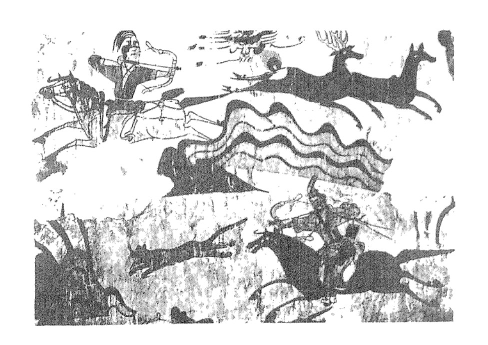
لوحة رقم (٢٠) : تصويرة تمثل بوذا الأويغورى. طرفان القرن ٩م.



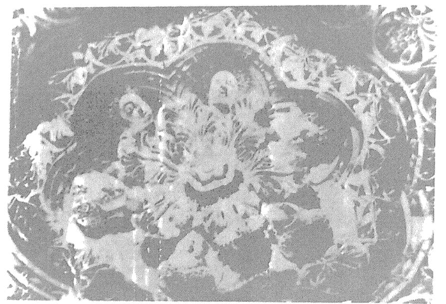
لوحة رقم (٢١): تصويرة تمثل بوذا الصينى.



لوحة رقم (٢٢) : رسم جدارى يمثل فارس صياد.
(قصر الحير) أموى.



لوحة رقم (٢٣) : رسم جدارى يمثل صيد جماعى. مملكة Kokurya القرن ٥م.



لوحة رقم (٢٤) : نحت فى سقف مدخل حمام خربة المفجر. أموى.



لوحة رقم (٢٥) : رأس بوذا. التركستان الصينية القرن ٥م.



لوحة رقم (٢٦) : رسم جدارى يمثل راقصتين سامرا.



لوحة رقم (٢٧) : رسم جدارى يمثل فتاتين تمسكان بالزهور والأقداح.
آسيا الوسطى - باليليك.



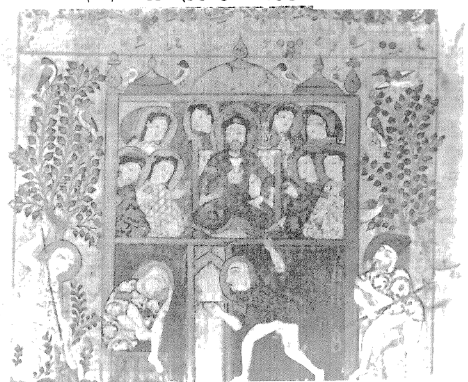
لوحة رقم (٢٨) : رسم جدارى يمثل مملوك تركى. سامرا.



لوحة رقم (٢٩) : رسم جدارى يمثل أحد القساوسة. سامرا.



لوحة رقم (٣٠) : رسم جدارى لمجموعة من المماليك (العصر الغزنوى - لشكر بازار) القرن ٥هـ/١١م.



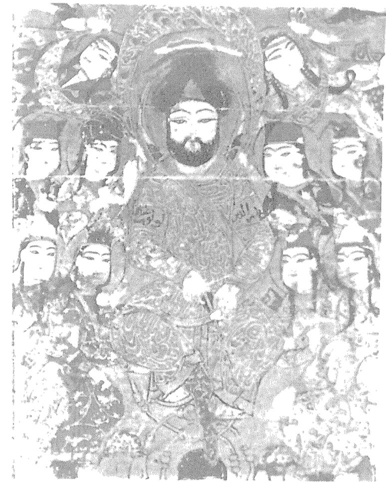
لوحة رقم (٣١) : أمير بين حاشيته. تصويرة من مخطوط الترياق (٥٩٥هـ) المكتبة الأهلية فى باريس.



لوحة رقم (٣٢) : حاكم يجلس على عرشه وحوله الحاشية، تصويرة من مخطوط الترياق بداية القرن ٧هـ/١٣م. المكتبة الأهلية فى فيينا.



لوحة رقم (٣٣) : جهاز بهيئة فتاة. تصويرة من مخطوط الحيل (٦٠٥هـ/١٢٠٦م) مكتبة متحف طوبقا بوسراى.



لوحة رقم (٣٤) : بدر الدين لؤلؤ - حاكم الموصل. تصويرة من مخطوط كتاب الأغانى (٦١٦هـ/١٢١٩م) استانبول.



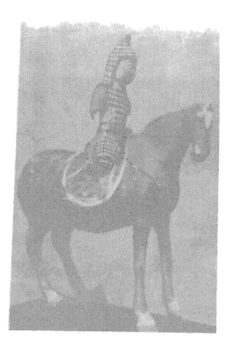
لوحة رقم (٣٥) : تصويرة من مخطوط ورقة وكلشاه (بداية القرن ٧هـ - ١٣م) مكتبة متحف طوبقا بوسراى.



لوحة رقم (٣٦) : تمثال من الجص لأمير سلجوقى.
ايران القرن ٦هـ/١٢م.



لوحة رقم (٣٧) : ثلاثة تماثيل جصية سلجوقية. ايران القرن ٦هـ/١٢م.



لوحة رقم (٣٨) : تمثال من الجص (الفارس الأزرق)
طرفان القرن ٧م.



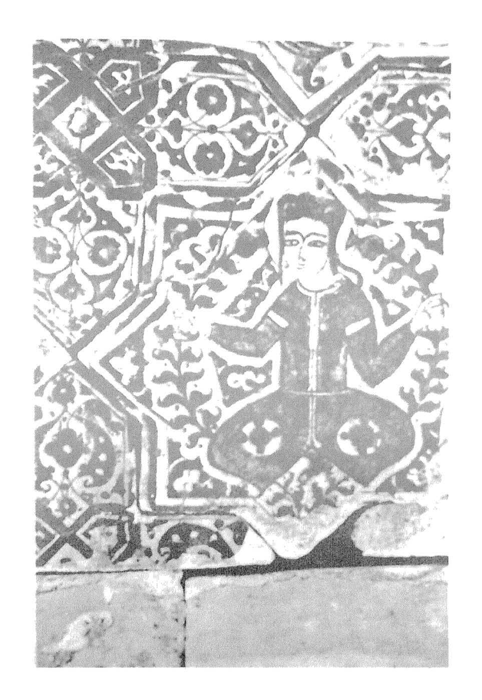
لوحة رقم (٣٩) : نحت حجرى لحاكم تركى. الأناضول.
القرن ٧هـ/١٣م.



لوحة رقم (٤٠) : سلطانية من الخزف المينائى.
(٧هـ/١٣م) ايران.



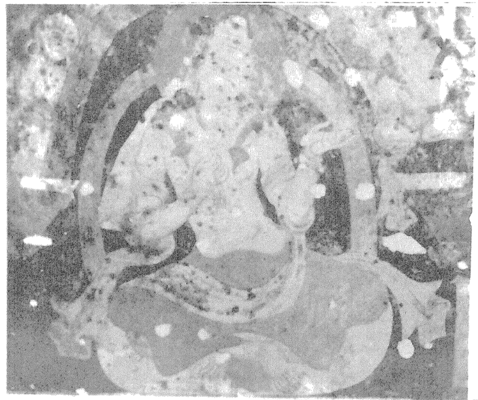
لوحة رقم (٤١) : قدر من الخزف المينائى.
(٧هـ/١٣م) ايران.



لوحة رقم (٤٢) : بلاطات خزفية (بيشهر) القرن ٧هـ/١٣م. الأناضول.



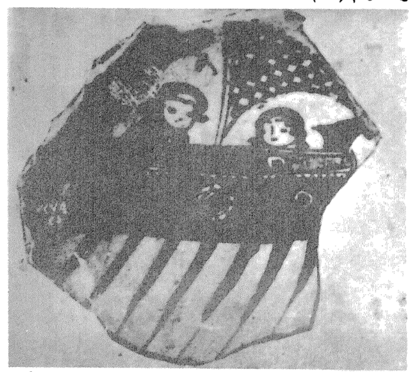
لوحة رقم (٤٣) : رسم جدارى لشاب جالس (العصر الفاطمى).



لوحة رقم (٤٤) : رسم جدارى يمثل البودستفا. باميان القرن ٧م.



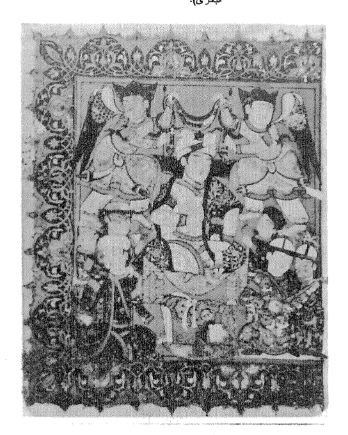
لوحة رقم (٤٥) : طبق من الخزف ذى البريق المعدنى الفاطمى.



لوحة رقم (٤٦) : جزء من صحن من الخزف الدقيق الصنع (أيوبى).



لوحة رقم (٤٧) : ثلاثة أفراد من البلاط الملكى. تصويرة من مخطوط سلوان المطاع (العصر المملوكى البحرى).



لوحة رقم (٤٨) : أمير فى مجلس طرب. تصويرة من مخطوط مقامات الحريرى. (٧٧٤هـ/١٣٣٤م).



لوحة رقم (٤٩) : تصويرة من مخطوط كتاب الآثار الباقية.
(٧٠٧هـ/١٣٠٧م).



لوحة رقم (٥٠) : تصويرة دينية (طرفان القرن ٩م).



لوحة رقم (٥١) : شجرة البوذا. تصويرة من مخطوط جامع التواريخ (٧١٤هـ/١٣١٤م).



لوحة رقم (٥٢) : جبال الهند. تصويرة من المخطوط السابق.



لوحة رقم (٥٣) : تيمور لنك. تصويرة من مخطوط فى نسب الأسرة الجنكيزية (تيمورى).



لوحة رقم (٥٤) : الآن قوا وزوجته. تصويرة من المخطوط السابق.



لوحة رقم (٥٥) : أبنة جانى بك. تصويرة من المخطوط السابق



لوحه رقم (٥٦) : ملك بعدة رءوس. تصويرة من مخطوط معراجنامه (٨٤٠هـ/١٤٣٦م).



لوحة رقم (٥٧) : تصويرة من المخطوط السابق.



لوحة رقم (٥٨) : تصويرة من المخطوط السابق.



لوحة رقم (٥٩) : تصويرة من المخطوط السابق.



لوحة رقم (٦٠) : تصويرة من المخطوط السابق.

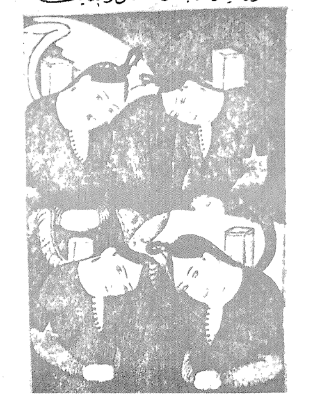


لوحة رقم (٦١) : عفريت - تصويرة من البوم الفاتح.تبريز أو هراة.النصف الثانى من القرن (٩هـ/١٥م).



لوحة رقم (٦٢) : بخشى يؤدى رقصة.
تصويرة أويغورية. القرن ٩م.

اولدوغی یره دکین ایکی یوز یتمش بیک ییللق یولدر دیو
باشلرین اوکلرینه کتشلردر عرش عظیمی بوینلری اوزرنده
کوترمشلردر باذن الله تعالى وعنايته



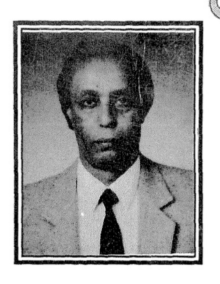
لوحة رقم (٦٣) : حملة العرش. مخطوط قرق سؤال (نهاية القرن ١٠هـ/١٦م أو بداية القرن ١١هـ/١٧م).

فهرس الموضوعات

رقم الايداع بدار الكتب القومية ١٠٢١٣/٩٦

الترقيم الدولى I.S.B.N. 977-19-1723-4

دار طيبه للطباعة ت : ٢٥٤٧٢٣٤



مؤلف الكتاب

الدكتور ربيع حامد خليفه

دكتوراه فى الآثار الإسلاميه (كلية الآثار ـــ جامعة القاهرة) سنة ١٩٨١م

* تخرج من قسم الآثار الإسلامية (كلية الاداب ـ جامعة القاهرة) سنه ١٩٧٣م
* شغل وظيفة معيد ومدرس مساعد ومدرس وأستاذ مساعد (بقسم الآثار الإسلامية ـ كلية الآثار) فى الفترة من سنه ١٩٧٣ـ ١٩٩٤م
* عمل أستاذاً مساعداً للآثار والفنون الإسلاميه (بقسم الآثار ـ كلية الآداب جامعة صنعاء)
* يعمل أستاذاً للآثاروالفنون الإسلامية (كلية الآثار جامعة القاهرة) ابريل سنه ١٩٩٤م .
* اشرف على العديد من رسائل الماجستير والدكتوراه فى مجال الفنون والتصوير الإسلامى .
* له اكثر من ثلاثين بحث وكتاب فى مجال الآثار والفنون الإسلامية منها :

١ـ فنون القاهرة فى العهد العثمانى .

٢ـ مساجد مدينة صنعاء فى فترة الوجود العثمانى الأول .

٣ـ الفنون الزخرفيه اليمنيه فى العصر الإسلامى .